



Trans. Revista Transcultural de Música

E-ISSN: 1697-0101

edicion@sibetrans.com

Sociedad de Etnomusicología

España

Steingress, Gerhard

El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el
rebético greco-oriental

Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 10, diciembre, 2006, p. 0

Sociedad de Etnomusicología

Barcelona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental

Gerhard Steingress

Universidad de Sevilla

Resumen

El flamenco andaluz es un estilo musical híbrido creado a partir del siglo XIX bajo la influencia del romanticismo europeo y el casticismo español-andaluz. No obstante, sus raíces musicales indican hacia la reinención de tradiciones musicales ancladas en la historia de las culturas del Mediterráneo. Basándose en las referencias dadas por Pedrell, Falla y otros respecto al origen del cante jondo, en el presente artículo se trata de profundizar en el análisis de la influencia del canto bizantino en las músicas populares y, por consiguiente, en las modalidades del cante jondo como tradición y técnica nucleares del flamenco. Su aparente "orientalismo" es considerado la consecuencia de la perseverancia del canto litúrgico visigodo-bizantino, enriquecido por los estilos de la música andalusí medieval, que se reflejaría en parte de la música popular tradicional y sobre todo en la estructura musical de la saeta antigua como manifestación secular de la religiosidad popular. De este modo, se trata de construir un modelo explicativo de la hibridación musical en el desarrollo histórico de la música popular en España desde el punto de vista de su papel en el marco de la cultura musical del Mediterráneo.

Abstract

The Andalusian flamenco is a musical hybrid created since the 19th century under the influence of European romanticism and Spanish-Andalusian essentialism. Notwithstanding, its musical origins indicate toward the re-invention of musical traditions narrowly related with the History of the Mediterranean cultures. Based on the indications given by Pedrell, Falla and others referring to the origins of cante jondo, this article aims to heighten the sociomusicological analysis of the influence of the byzantine chant in popular music styles and, as its consequence, in the modal structure of cante jondo as a

key musical tradition and technique of flamenco. Its apparent "orientalism" is considered to be the consequence of the perseverance of the west-gothic, byzantine liturgic chant and its stylistic enrichment by the medieval music of al-Andalus, as it characterizes part of the traditional popular music and especially the musical structure of the ancient saeta as a secular expression of popular religiosity. For that reason, an explanatory model of musical hybridization in the historical evolution of popular music in Spain is constructed that refers to its place within the musical culture of the Mediterranean.

I Introducción

Con ocasión de un encuentro de expertos en etnomusicología y disciplinas afines correspondiente al año 2004 en la isla griega de Hydra, organizado por el *Institute of Rebetology* (Londres)^[1], fui invitado a hablar de las semejanzas entre el flamenco andaluz y el rebético^[2] greco-oriental. En este caso intenté destacar una serie de elementos sociales y culturales, así como algunas tendencias que caracterizaron ambos estilos musicales desde su aparición hacia finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo pasado. La fenomenología que ofrecí se basó en dos elementos o procesos principales que permitían reconstruir las homologías estructurales de estos estilos musicales:

— El primer elemento se refirió a las consecuencias sociales y culturales de la transición de un tipo de sociedad agraria tradicional a una sociedad urbana moderna. Estas consisten principalmente en el auge de una estructura moderna de clases sociales y una cultura estratificada, con sus peculiares características étnicas, que se reflejan en la aparición de un ambiente suburbano y subcultural de marginación, vinculado a un particular estilo de vida, de poesía y música.

Debido a esta dinámica cultural inducida por la movilidad social, las migraciones y la mezcla étnica, los dos estilos musicales considerados no solamente se vieron influenciados por las diferentes tradiciones musicales regionales desarraigadas de su entorno originario. sino que también se convirtieron en una expresión de la peculiar idiosincrasia de las clases sociales bajas en el ambiente urbano, concentrado sobre todo en las tabernas, los cafés, las cárceles y prostíbulos como lugares de sociabilidad urbana. Ahí se amalgamaron la tradición y los sentimientos nostálgicos con la experiencia traumática de la modernización, concretamente de la migración, la exclusión social y el desarraigo cultural. Es decir, se puso de relieve la crisis de identidad y de cohesión social en

un tipo de sociedad en profundo cambio estructural.

La modernización había estimulado, pues, el proceso de una forzada y precipitada desterritorialización y destradicionalización de la herencia musical como puntos de partida de la creación de un nuevo tipo de música popular de carácter urbano y profesional, en la que se reflejó la situación dramática de los individuos sometidos a los procesos sociales estructurales y sus consecuencias.

— El segundo elemento mencionado remitió a los aspectos etnicitarios^[3] de ambos estilos musicales, es decir, a su capacidad apelativa y proyectiva en cuanto instrumentos o medios de construcción de la identidad colectiva. En este sentido destacué: “A diferencia de la cultura étnica tradicional, que dejó de ser una manifestación ‘natural’, ritualizada de la vida cotidiana de las clases populares, los modernos estilos musicales etnicitarios se convirtieron en elementos de una construcción simbólica de la identidad de las clases sociales bajas en el marco de una sociedad expuesta al cambio social y la movilidad.” (Steingress, 2004: 1)

Ahora bien, es sumamente sorprendente la medida en la que estos estilos musicales se relacionaron con el nacionalismo y la identificación con Oriente u Occidente. Con respecto a los *amanedes*^[4] como destacada forma musical del café amán, Gail Holst destacó su importancia sobre la “doble descendencia” del carácter nacional de los griegos a partir del siglo XIX, desgarrado entre Occidente y Oriente, (Holst, 1998: 113-115; también 2002)^[5]. Como se sabe, en el caso de la ubicación cultural del flamenco, el asunto ha sido parecido (Steingress, 1998a, 1998b). Desde la perspectiva de hoy podríamos decir que tanto el flamenco como el rebético son géneros musicales que han dejado de ser identificados exclusivamente con su origen entre las clases sociales bajas. Por el contrario, cada uno de ellos se ha convertido en elemento integral de su respectiva cultura representativa nacional y, por consiguiente, en un elemento de la identidad colectiva moderna construida bajo la mirada proyectiva del culturalmente “otro”.^[6] Como estilos musicales nacionales con una alta carga emocional, el flamenco y el rebético transmutaron, además, en objetos de una interpretación artística. No obstante, la peculiaridad ideológica de los dos estilos etnicitarios y los esfuerzos que hicieron los artistas e intelectuales para dignificar las anteriormente marginados estilos musicales, atribuidos a los delincuentes, el hampa, la prostitución o simplemente a los gitanos y turcos como representantes del estereotipado “otro”, son, desde entonces y todavía, una fuente de tensión y conflicto debido a la incompatibilidad sociocultural de su origen y correspondiente estética por un lado y su institucionalización en el marco

de la sociedad burguesa, por otro. No se trata sólo de la aparición de la moderna cultura de masas, de la industria musical, la sociedad del ocio y la tendencia hacia unos estándares culturales democráticos en la música: ambos estilos musicales comparten, además, una evolución musical, es decir, surgieron en el marco de un contexto social y cultural con similares características históricas, hecho que permite hablar de homologías estructurales.^[7]

Pero, ¿se trata realmente de similitudes ancladas en las relaciones históricas, culturales y musicales de los dos estilos implicados^[8], o somos simplemente víctimas de una serie de conclusiones erróneas, surgidas a partir de unas impresiones meramente espontáneas, “epidérmicas”, que se deben a la fuerza sensual seductora del rebético greco-oriental y del flamenco?

No hay duda que a nivel subjetivo no disponemos de criterios adecuados para diferenciar entre una valoración afirmativa y negativa de las similitudes. Por esta razón se trata de reforzar nuestro análisis comparativo mediante un procedimiento más elaborado y abstracto que tiene en consideración la complejidad de ambos estilos musicales. Dicho de otro modo: en lugar de una perspectiva basada en las similitudes del flamenco y del rebético, deberíamos insistir en el aspecto científico para contrastar nuestras percepciones subjetivas –consecuencias éstas de nuestra más o menos cualificada experiencia musical– y reemplazar la comprensión intuitiva por un examen objetivo que tenga en cuenta el carácter complejo de las influencias musicales y culturales, a las que ambos estilos musicales han sido expuestos a lo largo de su evolución.^[9] O concluyendo de una manera abreviada: hay que buscar las causas de las homologías menos en los dos estilos musicales elegidos, sino que en su trasfondo histórico-cultural y musical del que surgieron como manifestaciones locales concretas.^[10]

De acuerdo con estas circunstancias, nuestra hipótesis intenta afirmar que incluso cuando a nivel de la percepción subjetiva de ambos estilos el oyente ocasional llegara a la conclusión de que se trata de estilos “orientales”, el análisis científico podría conducirnos a unas conclusiones contrarias en el sentido de que independientemente de que las estructuras de ambos estilos musicales se basaran en el mismo repertorio de la liturgia bizantina, esto no significaría necesariamente que desarrollaran unas formas melódicas similares. Igualmente hay que tener en consideración que las influencias del repertorio árabe-morisco u otomano puedan estar basados en estructuras musicales similares, al mismo tiempo que demostrar diferencias importantes.

Por esta razón es la complejidad musical y semántica de lo que comúnmente es denominado como “bizantino” u “oriental”, lo que no permite su adscripción premeditada al análisis del rebético y el flamenco. Por lo que el objetivo del análisis de las homologías estructurales de ambos géneros musicales requiere el desarrollo de la perspectiva comparativa de las músicas de tipo “oriental” a partir de su dimensión histórica, sociocultural y geográfica.

II La herencia mediterránea

Independientemente de sus múltiples influencias musicales externas, el flamenco y el rebético son manifestaciones profunda- y firmemente ancladas en las tradiciones históricas de la música del Mediterráneo.^[11] Con otras palabras: suponemos que los dos estilos musicales representan aspectos culturales y musicales fundamentales del trasfondo milenario de la cuenca mediterránea. Ahora bien, ¿en qué sentido podemos hablar de su “mediterraneidad” como hecho real y concepto empírico, sin caer en la mistificación y/o una distorsión ideológica? Para el caso del rebético, Ed Emery apoya nuestra opinión, destacando que se trata de un “complejo encuentro de modos y ritmos musicales, combinados con una jerga distintiva que se nutre de todas las lenguas de las costas del Mediterráneo” (Petropoulos, 2000: 3)^[12]. La música del Mediterráneo es, pues, la expresión del deseo, incluso inconsciente, de una continuidad de encuentro, es decir, la reafirmación de la innegable relación social y cultural establecida y mantenida a lo largo de la historia de la región por los pueblos colindantes. Ahora, el hecho importante es que este deseo queda expresado de dos maneras opuestas, aunque relacionadas: primero, en la intención de preservar y defender la supuesta “autenticidad” o “pureza” de los estilos musicales étnicos en vista de una permanente transgresión musical; segundo, su uso como elementos para la mezcla y fusión musical. Aunque la transgresión y fusión musical son consecuencias de las migraciones y contactos culturales, que han tenido lugar siempre, han aumentado su extensión e intensidad a lo largo del siglo XX debido al impacto de las tecnologías de reproducción y difusión de la música, hasta dar lugar a un fenómeno conocido bajo la denominación de *world music*. Mientras que la primera actitud mencionada, la defensiva y restrictiva, condujo a la exclusión cultural y social, al nacionalismo en la música y a la petrificación de la propia herencia musical, la segunda, la transgresiva e híbrida, hace uso de esta herencia con el fin de crear nuevas formas híbridas y estilos musicales.

Así que, la actitud social hacia los nuevos estilos híbridos incluye ambas tendencias, aunque cambian los motivos o razones: si durante mucho tiempo el flamenco y el rebético fueron rechazados debido a su supuesto carácter vulgar, hoy se defienden como tal en nombre de la “pureza” y el valor del carácter nacional de la música ante el supuesto peligro de la globalización musical. A pesar de ello destaca el papel de la fusión y la hibridación para el desarrollo musical a nivel cultural en general y como proceso que reconcilia las tradiciones locales con las tendencias hacia el reconocimiento universal como tendencia inherente a cualquier música.^[13] Por todo ello, el flamenco y el rebético son más que versiones urbanas de los estilos tradicionales de los cantos populares tradicionales con un perfil pluriétnico de tipo oriental-occidental. Hoy representan estilos musicales artísticos que no sólo representan la fusión musical y cultural con su pasado, sino que le atribuyen un peculiar valor simbólico en al proceso de la globalización de la música al demostrar la capacidad de expresar lo universal a través de lo local. Por todo ello podemos concluir que al desarrollar su perfil artístico han dejado de ser estilos meramente etnicitarios y se han convertido en elementos de una creciente comunicación inter- y transcultural a nivel global.

Fue ésta la idea central que inspiró el encuentro musical de flamencos y rebetes, organizado durante los días 10 y 11 de junio de 2005 en Granada. Como se indicó en la conceptualización del encuentro, el trasfondo cultural mediterráneo sirvió como elemento central para la comprensión del carácter universal de ciertos valores culturales compartidos y expresados por el flamenco y el rebético, y esto ocurre al menos en dos sentidos:

Primero.— La música siempre es una expresión estética individual y local de lo que los hombres sienten y piensan independientemente del lugar donde viven. En el caso del rebético y del flamenco esta dimensión universal está relacionada con el trasfondo histórico y cultural del Mediterráneo como espacio de experiencias pluriétnicas y pluriculturales, tanto pacíficas como conflictivas, de sus pueblos. Una vez más se demuestra la importante dimensión política de los procesos culturales: Este espacio, con su peculiar condicionamiento cultural, fue a lo largo de la historia, y aun hoy sigue siéndolo, el objeto de esfuerzos dirigidos hacia la integración euro-mediterránea, tal como fue rediseñada últimamente en la Declaración de Barcelona del año 1995 (Balta, 2005). También es aquel trasfondo histórico y cultural compartido, lo que hizo aparecer estilos musicales y poéticos de muy singular expresión, de comunicación y comprensión compartida por los hombres que habitan esta región. Pero, es esta connotación política de la cultura que despierta las sospechas. No

hay duda que existen muchas razones para desconfiar de conceptos tan generales como el de “mediterraneidad”, sobre todo si analizamos la construcción de algunos de sus conceptos derivados, como lo es el del “estilo de vida mediterráneo” o de “civilización mediterránea”, con sus importantes fisuras religiosas y/o socio-económicas. El recurso político a la cultura del Mediterráneo no puede camuflar estos hechos. Pero, como vamos a ver, es la cultura como la dimensión simbólica de la sociedad, donde se refleja toda la complejidad de las relaciones sociales y donde se construyen los elementos que sirven para el encuentro de los hombres y la comunicación entre ellos. Hay que tener muy bien en cuenta, pues, todas las peculiaridades de la región del Mediterráneo, si queremos comprender como voces y sonidos diferentes pudieron encontrarse, generando el carácter híbrido de sus estilos musicales. El etnomusicólogo francés Bernard Lortat-Jacob, de la Universidad de París-Sorbona, dice que a pesar de la duda razonable respecto a cualquier tipo de identidad mediterránea, sí existen algunas características singulares de lo que él denomina la “voz mediterránea”: Primero, a nivel de la fonación destaca la fuerza de la voz que se asemeja al grito; segundo, a nivel del timbre predomina la nasalización que permite el enriquecimiento armónico del registro sonoro y la aspereza de la voz, su “sonido negro” en el caso del flamenco; tercero, a nivel de la ornamentación estamos ante el extensivo uso de las melismas; y cuarto, respecto al registro habría que mencionar el carácter forzado de la voz, siempre a punto del quebramiento (Léothaud/Lortat, 2002: 11-12). El autor citado atribuye este tipo de voz penetrante a situaciones de seducción de los sexos, pero admite que aparte de esta función profana de la voz aguda se le puede adscribir también una sagrada, concretamente la de “penetrar en un territorio diferente, no trivial” (*Ibíd.*: 12). Es decir, estamos ante un tipo de voz que apela tanto a lo sexual como lo sagrado, a la naturaleza y la religión^[14] como estados de profunda excitación.^[15]

Como recuerda Holst-Warhaft, los intérpretes del rebético suelen arrancar sus canciones con una introducción improvisada, llamada *taximia* (Holst-Warhaft, 1994: 2), lo mismo ocurre en el caso del flamenco, donde se hace uso de la técnica de la *nuba* andalusí, basada en el *becheráf* de la música árabe (Salvador, 1986: 49). Desde este punto de vista el rebético y el flamenco podrían ser entendidos como dos voces singulares que comparten las mismas técnicas vocales; voces, entonces, que resuenan desde ambos extremos del Mediterráneo como dos maneras de expresión del dolor, de la pena y de la tristeza, al mismo tiempo que de la alegría y la excitación delirante; con otras palabras: manifestaciones de una sensualidad vital que siempre — por lo menos según nuestros conocimientos— caracteriza la música popular. Veamos los dos siguientes

ejemplos^[16]:

Rita Abadzi (1913-1969):
Gazeli Nevá Sabáh (amanés).
[Ejemplo nº 1].

"Que nadie jamás piense
en la hora de su muerte;
cuando en la tierra negra se hundirá,
su nombre desaparece."

"Prépi na skéftete kanis
tin óra tu thanátu.
Otan tha bi sti ávri yis
ke zvini t'ónomá tu."



Rita Abadzi (1913-1969). Célebre *rebetissa*.



Manolo Caracol:
Cuando yo me muera (siguiriya).
[Ejemplo nº 2]

"Cuando yo me muera,
te encargo
que con las trenzas de tu pelo
me amarres las manos."

Manolo Caracol (1913-1973). Célebre cantaor de flamenco sevillano.

Esto quiere decir que el trasfondo común de la cultura mediterránea consiste en su capacidad de expresar, de manera destacadamente sensual, la experiencia vital de los hombres, al mismo tiempo que les sirve como espacio de reconstrucción estética de esta experiencia mediante la fusión musical. Por esta razón, el citado encuentro musical en Granada tuvo como principal objetivo demostrar en el caso del rebético y del flamenco – y esta sería otra hipótesis– que la realidad y el valor de la idea de la Mediterraneidad consisten en el reconocimiento del poder de la hibridación como la expresión fundamental de la diversidad cultural de la región que está estrechamente relacionada con la Historia y el futuro desarrollo de Europa.

Segundo.— Los dos estilos musicales fueron el resultado de múltiples fusiones a lo largo de su historia. Por esto, y desde la perspectiva de hoy, se puede decir que ni el flamenco ni el rebético son exclusivamente manifestaciones nacionales desde que se convirtieron en elementos del patrimonio global de la música, compartido por una audiencia repartida a través del planeta. Hoy, ambos estilos musicales pertenecen a una herencia firmemente establecida en su propia cultura, pero debido a su expresividad universal representan dos eslabones artísticos en una cadena de relaciones sociales y culturales que pone de relieve la todavía existente y resistente capacidad integradora de las culturas del Mediterráneo bajo las condiciones de la globalización. Actualmente, el flamenco es capaz de preservar muchas de las características de su ascendencia musical que – según parece – remite a la música de los orígenes del cristianismo así como a la música hebrea y árabe – la llamada *música andalusí*, afincada hoy en toda la cuenca mediterránea, desde Marruecos hasta Israel a consecuencia de la larga cadena de expulsiones de las poblaciones musulmanas y judías entre 1492 y las primeras décadas del siglo XVII. Como observamos también en el caso de la escuela esmirnia del rebético, en muchas situaciones fueron las tragedias humanas las que originaron efectos culturales no intencionados, y la Historia del Mediterráneo está repleta de ellas.

Ahora bien, resumiendo nuestro argumento de la hibridación transcultural de los estilos musicales de tipo etnicitario, el encuentro entre flamencos y rebetes en Granada tuvo como intención demostrar, más que las semejanzas de las relaciones sociales y culturales de ambos estilos y entre ellos, sus aspectos musicales. Las lecciones que nos dieron los músicos fueron muy interesantes. En primer lugar, voy a describir brevemente dicho encuentro. Éste consistió en dos elementos: uno académico y otro musical. La parte académica incluyó tres ponencias y una mesa redonda. Fue realizada por Gail Holst-Warhaft, que habló de los aspectos históricos, culturales y musicales del rebético greco-oriental, por Faustino Nuñez, que comparó ambos estilos musicales desde una perspectiva musicológica formal, así como por mí mismo, enfocando el tema de las homologías estructurales en el marco de la sociomusicología. La parte artístico-musical fue realizada por dos configuraciones de flamencos y rebetes: por un lado, un grupo de rebetes bajo la dirección de Andreas Tsekouras tocó junto con unos músicos flamencos encabezados por Gerardo Nuñez, uno de los más importantes guitarristas de flamenco actuales y conocido en todo el mundo. Su actuación conjunta en el Teatro Municipal fue un gran éxito debido a la sensibilidad de ambos componentes y culminó en la interpretación por parte de Sofia Papazoglou

de un *amanés* perfectamente fusionado con la *siguiriya*, tocada por Gerardo Nuñez y acompañado por Cepillo (percusión), Pablo Martín (bajo) así como por el grupo de rebetes, formado por Andreas Tsekouras (piano, acordeón), Kyriakos Gkouventas (violín), Marios Papadeas (santouri) y Georgios Kontogiannis (bouzouki). Las ovaciones de la audiencia, compuesta mayoritariamente por griegos y españoles, demostró que el mensaje musical les había llegado y ambas comunidades reconocieron su música en la fusión que tuvo lugar en el escenario. Más aun, cuando Tsekouras abandonó por un momento sus instrumentos para bailar uno de estos antiguos *zeibekikos*^[17], sólo que hizo perfecto lo que sucedió anteriormente.

La segunda combinación de flamencos y rebetes vino de la mano de la actuación de dos estrellas: la cantante griega Mariza Koch y el *cantaor* flamenco Enrique Morente. Independientemente de su extraordinaria cualidad como cantantes, y a pesar de sus fuertes personalidades, no fueron capaces de sintonizar sus músicas y voces. Mas el paralelismo musical que demostraron, permitió una comprensión comparativa de ambos estilos, y cuando Enrique Morente terminó su parte con una combinación de *saeta* y *toná* acompañada por el Niño Josele, quien en esta ocasión había sustituyó su guitarra por el *bouzouki*, el Auditorio Manuel de Falla, situado a los pies de la Alhambra, quebró su atónito silencio en frenéticos aplausos.

III La hipótesis bizantina (Pedrell, Falla, Turina)

Dicho encuentro tuvo lugar en Granada, exactamente en el 73 aniversario del comienzo de las pruebas eliminatorias del famoso *Concurso de Cante Jondo*, organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, es decir, durante los días 10 y 11 de junio de 2005 (1922). La coincidencia no fue meramente una casualidad, porque el objetivo principal era demostrar y discutir el valor de la hipótesis, compartida por los compositores y musicólogos españoles Felipe Pedrell, Manuel de Falla y Joaquín Turina, acerca de la importancia de la liturgia bizantina como modalidad musical histórica que evolucionaría hacia la del posterior cante jondo.

Pedrell y el “canto popular transformado”

Fue Pedrell, quien hacia finales del siglo XIX dio el primer paso en la conceptualización orientalista del canto popular español. El núcleo de su

hipótesis es el siguiente: El compositor catalán consideró la versión personalizada de las canciones populares, el llamado “cante popular transformado”, la quintaesencia de la composición moderna, tal como se expresa en el *Lied* y las romanzas como manifestaciones del drama lírico nacional (Pedrell, 1985: 40). De este modo, Pedrell no solamente defendió el valor musical de la música española premoderna, sino que subrayó al mismo tiempo su gran utilidad para la composición moderna. Respecto a esto, ya en otra obra, dedicada a la defensa de la música nacional española y publicada en 1891, había insistido en la importancia de la armonización de la anterior música antigua, basada en las liturgias greco-bizantina y romana, representadas más tarde en el posterior *canto llano*, con sus bases orientales de lo diatónico y cromático. Esta modernización del canto popular español se llevó a cabo, escribió, mediante la “aplicación de la polifonía á esa infinidad de cantos inspirados en *gammas* antiguas” (Pedrell, 1985: 43). Buscando los orígenes de este material musical, llegó a la conclusión de que “el desenvolvimiento de tan fecundos principios resultará tarea imposible sin el conocimiento profundo de la formación de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, como base de tales principios, y no menos si se desconocen los géneros diatónico y cromático oriental y las fases históricas del desenvolvimiento de cada uno de esos sistemas, los modos árabes españoles (...), la melopea mozárabe, las salmodias judaicas, propias de nuestras antiguas sinagogas, y, en general, todas las melopeas y ritmopeas galaicas, celtas, vascas, etc., de las cuales ofrecen curiosas y admirables muestras determinadas regiones de nuestro suelo.” (*Ibíd.*: 44-45).



Felipe Pedrell (1841-1922).
Compositor y musicólogo catalán.

Más tarde reafirmaría esta su hipótesis central en su célebre *Cancionero Musical Español*, publicado el mismo año 1922 del Concurso de Cante Jondo, donde leemos: “El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha.” (Pedrell, 1922)

Falla y la siguiiriya gitana

Es significativo que Pedrell no aplicara su teoría musical en ningún momento de manera sistemática al cante jondo y respectivamente al flamenco. Sólo en el penúltimo párrafo del Apéndice V del segundo tomo de su *Cancionero Musical Español* hace una breve referencia a los cantes flamencos, estableciendo su relación con “la liturgia mozárabe impregnada de un carácter esencialmente oriental” y mencionando la posible influencia posterior de los gitanos. No obstante, consciente de esta opinión de su maestro, Manuel de Falla, en su artículo titulado “Análisis de los elementos musicales del cante jondo”, con el



Manuel de Falla (1876-1946)

que justificó el Concurso de Cante Jondo de Granada, recurrió a la autoridad de Pedrell, citando el párrafo del *Cancionero*, reproducido arriba, para ampliarlo de manera significativa. Ahora bien, Falla se apoyó en la tesis de Pedrell para cimentar su hipótesis gitanista del cante jondo de dos modos. En primer lugar, destacó a los gitanos como elemento clave en su concepto de “canto primitivo andaluz”, dándoles un protagonismo que convirtió la sospecha de Pedrell en un hecho histórico. Leamos: “En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.” (Falla, 1988: 165) En segundo lugar, declaró la *siguiiriya gitana* como la más auténtica variante histórica del canto andaluz. En este sentido escribió inmediatamente después de citar a Pedrell y su tesis orientalista: “Y a ello querríamos añadir nosotros que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (...); el enarmonismo inherente a los modos primogénitos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.” (*Ibíd.*: 165-166) Ahora bien, mientras Pedrell no prestó ninguna atención al elemento gitano en la historia del canto popular y su perfil oriental, Falla y otros abrieron la perspectiva al incluirlo no solamente como un “hecho” más, sino incluso al

considerar a los gitanos como los protagonistas de la nueva modalidad musical flamenca y creadores de su más auténtica manifestación, la *siguiriya*.

Turina y la saeta antigua

El compositor sevillano Joaquín Turina (1882-1949), animado por Manuel de Falla a participar en el proyecto nacional de la reconstrucción de la música española, compartió la hipótesis de éste sobre el carácter primitivo del canto popular como base de la música española. Así lo expresó en una entrevista publicada en la prensa en 1940: “Existe un canto primitivo, netamente andaluz, que no es ni jondo ni flamenco. Viene luego la dominación árabe y con ella las influencias de sus escuelas musicales sobre el cante andaluz, dando así origen a una nueva modalidad del cante. Después, surgen los contactos gitanos, que se entremezclan y confunden con el primitivo, y que producen una tercera rama.” (Turina, 1982: 79). Pero, ¿cómo explicó Turina la relación histórico-musical entre esta “nueva modalidad” y la “tercera rama”, la gitana, que es la que abarca el flamenco?



Joaquín Turina (1882-1949)

Ya con anterioridad, unos años después del Concurso de Cante Jondo, en 1934, Turina insistió en la dialéctica entre la música litúrgica y popular: “si los cantos orientales de las primitivas civilizaciones penetraron en la música litúrgica, ésta, a su vez, influenció las canciones de trovadores y juglares, prestándoles el contorno de sus líneas melódicas y la modalidad característica de sus escalas.” (*Ibíd.*: 42) Dos años más tarde concluyó, precisando su hipótesis: “El canto litúrgico medieval, y más precisamente el canto *Eugeniano*, llamado *Mozárabe*, genuinamente español, es, indudablemente, el origen de nuestros cantos del sur.” (*Ibíd.*: 49) Curiosamente, Turina – a pesar de su evidente postura antiflamenquista – vio en el flamenco una construcción musical más bien moderna, ejecutada por cantaores profesionales, cuyo orientalismo obedeció a una invención individual y al carácter espectacular que promete. A este propósito escribió en 1945 sobre los cantos gitanos: “No existe nada más intrincado y difícil que el canto de los gitanos. A fuerza de no saber nada de sus modos y de su estructura y bajo la presión de esa deidad terrible que se

llama moda, se está tejiendo una, a modo de leyenda completamente falsa que, si Dios no lo remedia, prosperará por esos mundos, enredando aún más la tan complicada cuestión del folklore andaluz.” (*Ibíd.*: 92) Con esto quedó puesto de relieve el contradictorio carácter de la teoría gitanista introducida por Falla (como anteriormente por Antonio Machado y Álvarez)^[18] en el debate sobre el origen de la música andaluza: lo que se defiende como “auténtica” manifestación musical gitana se considera, al mismo tiempo, una variable incierta, insegura, e incluso desconocida.

Pero, hay que admitir que menos que comprobar el carácter gitano del cante jondo, el compositor sevillano tuvo especial interés en acercarse a los orígenes del canto popular andaluz. Oponiéndose al flamenquismo de su época y como alternativa a la tesis gitanista de Falla, se acercó a la *saeta* como modelo musical básico del cante jondo. En una serie de artículos, publicados en la prensa entre 1928 y 1945 (*Ibíd.*: 27 ss. 34 ss., 81 fss., 92 ss.), distinguió entre la *saeta antigua* –primitiva, tradicional o popular, derivada de los cantos de Aurora o Rosarios anteriores al siglo XIX– y la *saeta moderna*, semanasantera o aflamencada, que, como subrayó, no es más que una *siguiriya* (o *seguidilla gitana*) con unas letras religiosas (*ibíd.*: 94). Mientras que la saeta tradicional se base en una melodía “sin gorgoritos ni jipíos, pero honda y emocional” (*Ibíd.*: 36), la saeta moderna “tiende a ser un espectáculo” (*Ibíd.*: 29) como consecuencia del virtuosismo del cantaor flamenco que se ha apropiado de ella. Respecto a la saeta tradicional destacó el desconocimiento de su música, aunque describió su característica melódica como “ingenua y algo solemne” (*Ibíd.*: 28), añadiendo que se trata de “una canción indígena, muy plana como curva melódica, casi desprovista de adornos y francamente religiosa de sentimiento” (*Ibíd.*: 94). Su carácter sencillo hizo surgir la saeta antigua como una manifestación de la religiosidad popular, con unas características melódicas típicas del canto popular, cuya base histórica sospechó en las “primitivas melodías de las antiguas civilizaciones prehistóricas” (*Ibíd.*: 40), al mismo tiempo que destacó la imposibilidad de comprobarlo debido a la ausencia de fuentes fiables. Por esta razón propuso “partir, ya en terreno firme, del canto litúrgico, bizantino primero y occidental después, para trazar una línea que nos lleve directamente al desarrollo de la canción popular.” (*Ibíd.*: 40-41) En fin, su búsqueda del origen del canto popular en el canto litúrgico le hizo advertir de las consecuencias de su armonización: “Es una manía tradicional colocar acordes a estos cantos, cuyas modalidades casi nunca coinciden con nuestro sistema armónico. El canto popular debe volar libre.” (*Ibíd.*: 47)

El trasfondo ideológico de las teorías de Pedrell, Falla y Turina

Como puede verse, los tres destacados compositores y musicólogos españoles de la primera mitad del siglo XX vincularon la música de España, y más particularmente Andalucía, con una herencia musical muy antigua, aunque incierta. Pedrell inició esta hipótesis al recurrir al canto litúrgico oriental; Falla vio en la *siguiriya* la más emblemática y auténtica manifestación de su nueva modalidad, el *cante jondo*; y la peculiar atención que Turina prestó a la saeta antigua, permite establecer una relación entre la liturgia de tipo oriental y el cante jondo. No obstante: sus conclusiones y afirmaciones se refieren exclusivamente a un nivel fenomenológico.

Sin profundizar aquí en la relación entre la reconstrucción histórica de la música popular andaluza y los motivos que la explican desde el punto de vista de la reconsideración del carácter cultural y nacional de los españoles a principios del siglo XX, cabe destacar la sospecha de que las tesis de los tres compositores siguieron la línea explicativa marcada por el historicismo y nacionalismo musical de la época. Para comprender el significado del acontecimiento en 1922, hay que tener en cuenta el trasfondo cultural e ideológico del esfuerzo hecho por los intelectuales para revelar los orígenes de lo que consideraron el alma de la música andaluza. Hacia finales del siglo XIX, y sobre todo a partir de 1898 (fecha de la pérdida de la últimas colonias españolas en ultramar), ellos sintieron la necesidad de reconstruir la identidad española a partir del pasado del país, es decir, basado en su historia y su misión cultural en el marco de la Cristiandad, así como su cultura popular como supuesto depósito del llamado carácter español. Por esta razón los mencionados compositores valoraron el canto primitivo andaluz o cante jondo como la más peculiar expresión musical de una vieja y milenaria Andalucía, es decir, como un *constructo* cultural en consonancia con la idea de una remota y misteriosa cultura musical de la Península y resultado de sucesivas influencias externas, sobre todo la bizantina, la árabe y la hebrea. Sin duda, otros investigadores discreparon en lo que al peso de estas influencias externas en el supuesto origen del *cante jondo* y flamenco se refiere: Hubo quienes reclamaron un origen preferentemente árabe (Barriuso, 1941; Blas Infante, 1980), hebreo (Máximo José Khan alias Medina Azara, 1930; Cansinos, 1933; Barrios, 1986; Noël, 1977), egipcio e incluso indo-pakistano (Balouch, 1955; Romero, 1984). Desde entonces, nada ha cambiado sustancialmente: los autores, como por ejemplo Rafael López Fernández (1981) se conforman con una simple repetición de las diferentes afirmaciones, considerándolas como “opiniones respetables” en torno al carácter arábigo-judaica de muchos cantos andaluces, sobre todo, de las saetas.

No obstante, me parece necesario diferenciar entre el origen de la saeta como manifestación religiosa popular y el de su música. En este sentido quiero recordar la siguiente afirmación: “Mas hemos de advertir y tener muy en cuenta que, una cosa es el origen musical de la saeta en general, y otra, bien distinta, el origen de la saeta de Semana Santa propiamente dicha. Porque si la música de las saetas en general tiene raíces conectadas con la Edad Media andaluza, las saetas de Semana Santa se gestaron muchísimo después, aunque se cantase con estas melodías.” (López, 1981: 23) Ahora bien, teniendo en cuenta estas diferencias fenomenológicas, quiero añadir una más: una cosa es la saeta antigua y otra el origen de la música que emplea y respectivamente empleaba a partir del siglo XVI aproximadamente, cuando dejó las primeras huellas en la cultura religiosa popular andaluza. Descubrir estas raíces musicales medievales y su relación con la tradición del canto litúrgico bizantino y/o mozárabe es, pues, nuestro interés principal. Por esta razón, no sólo se trata de considerar las saetas flamencas “como la culminación expresiva de otras músicas que les precedieron” (Berlanga, 2003: 331), sino de aplicar esta misma lógica a la saeta en general. Cuando los franciscanos y dominicanos entonaron sus primeras *Saetas del Pecado Mortal* y otras, para imponer la fe católica en los territorios conquistados de Andalucía, no inventaron una música nueva, sino que utilizaron, como destaca el autor citado, la modalidad musical que encontraron: “Nada impide pensar que los autores de muchas de estas coplas religiosas muy bien pudieran haber retomado músicas más antiguas, ya populares en el acervo cultural común compartido por buena parte de la población andaluza.” (*Ibíd.*: 337) Su argumento se basa, además, en la afirmación de Agustín Gómez, quien escribe: ‘Si esas saetas de las misiones franciscanas y capuchinas pegaron en el pueblo cantaor andaluz y no en el del Norte fue precisamente porque se cifraron en nuestro lenguaje musical’.” (Gómez cit. *ibid*) Si tenemos en cuenta la fecha de estas misiones y de la aparición de las primeras saetas antiguas, este lenguaje musical tiene que haber sido uno medieval y fuertemente influenciado por la liturgia mozárabe, el canto de las sinagogas y mezquitas así como los zéjeles y moaxajas de la música andalusí.^[19] A pesar del carácter seductor de esta afirmación hay que admitir con el musicólogo Berlanga, que “pensamos que cabe indagar en las músicas tradicionales previas a la popularización o creación de estos romances o coplillas, porque los autores de estas creaciones bien pudieron retomar músicas tradicionales andaluzas (fueran de la procedencia que fueran, pero populares, al menos [en] su sonoridad general). *Pero por ahora no hay datos fehacientes.*” (*Ibíd.*: 338, mi cursiva) Ahora bien, a esta advertencia se puede responder con dos argumentos: primero, la falta de datos no excluye el uso de otros métodos, como por

ejemplo el comparativo, para formular hipótesis heurísticas capaces de orientar futuras investigaciones; segundo, en los últimos años, la musicología ha dado unos pasos significativos respecto al análisis musical-formal y semántico

Dos aportaciones anteriores: Gevaert y Salvador

No obstante, el tema del origen oriental de una buena parte de la música popular española cuenta con otras aportaciones anteriores a su primera formulación por parte de Felipe Pedrell. Es el caso especial y significativo de dos musicólogos y compositores, el belga François Auguste Gevaert (1828-1908), y el francés (de origen español) Francisco Salvador Daniel (1831-1871).

Gevaert, en su informe sobre la situación de la música en España, escrito en 1852 para el ministro de asuntos interiores de Bélgica, destaca la ausencia de música escrita para varias voces con anterioridad a Carlos V^[20] y explica este hecho con la peculiar situación de los habitantes de la Península: "...sea que el continuado contacto con los moros haya adaptado su oído a la música de los árabes que todavía hoy conserva entre los pueblos de las provincias meridionales sus entonaciones bizarras y sus cadencias enarmónicas." (Gevaert, 1852: 188) Ahora bien, la música polifónica está documentada mucho antes y el canto llano existió en muchas partes de Europa, Gevaert afirma que en el caso de España, éste le "parece muy alterado en su forma primitiva comparado con el que se canta en Francia y en Bélgica." (*Ibíd.*: 192) Respecto a los aires musicales de Andalucía, el autor del informe destacó que se trata de las formas más interesantes para el estudio. Percibió en sus melodías una influencia moruna y conservada posteriormente por los gitanos, "con sus intervalos de tercios y cuartos de tono, con una rica ornamentación que encubre el canto, con una tonalidad indefinida" (*Ibíd.*: 196-197). Se trataba de aires, pues, que no responden a los modos de mayor y menor modernos, sino que "sus cadencias finales se acercan a los tonos terceros y cuartos del canto llano" y en la mayoría de los casos su melodía "no demuestra ninguna armonía, y aquellos que las han conservado la verdadera tradición las cantan marcando el ritmo mediante pequeños golpes en la caja de la guitarra o con las palmas de sus manos." (*Ibíd.*: 197) Como se ve, Gevaert no alcanzó más que relacionar los cantos populares españoles de la primera mitad del siglo XIX con el canto llano y la influencia moruna; y en esto sigue a la línea general establecida por otros viajeros románticos, tales como Richard Ford, Teófilo Gautier o el barón Davillier. Todavía no se tiene en cuenta el tronco musical andaluz anterior al canto llano y el periodo musulmán.

Fue precisamente esta laguna de conocimiento la que llamó la atención de Francisco Salvador Daniel en su estudio titulado “La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien”, publicado por primera vez en 1863 (Salvador, 1986). En el transcurso de su argumentación en torno a la asimilación de la teoría y práctica musical griega y hebrea por los árabes, el autor destaca el papel de la música popular en España como caso único en Europa en el que más se ha conservado esta tradición histórica a través del canto litúrgico ambrosiano y respectivamente el gregoriano y el canto llano. Con esto, el musicólogo francés de origen español iniciaría un debate, reanudado unas décadas más tarde por Pedrell, Fall y Turina, aunque no presentó ninguna prueba más concreta y se puede suponer que su hipótesis se debió, sobre todo, a las impresiones generales acerca del carácter de la música popular que recibió durante su estancia en España.

En fin, la base común es el supuesto carácter “oriental” de muchos cantes flamencos, hipótesis que se fundiría en la afirmación de que éstos se habían convertido en la expresión propia de los gitanos tras su llegada a España en el siglo XIV. Ahora bien, la tesis gitanista o del *cante gitano* introducida por Antonio Machado y Álvarez en 1881, recobró especial fuerza a partir de la década de 1950 y es mantenida aun por un sector de aficionados y flamencólogos. No obstante, durante décadas la imposición del modelo gitanista y la fascinación que ejerció sobre los aficionados al cante flamenco hizo disminuir la importancia de las otras influencias musicales. Es decir, no existe duda alguna de que la opinión de Pedrell, Turina y Falla respecto a la importancia de la influencia primero del canto bizantino y luego el mozárabe en el posterior *cante jondo* ha sido aceptada en líneas generales entre los musicólogos, aunque no en el ambiente del flamenco mismo. Sería la generación de musicólogos posterior a la de Falla y Turina, la que empezó a profundizar en su línea explicativa, como por ejemplo Hipólito Rossy (1966) quien profundizó en el análisis de las relaciones del cante jondo con otras músicas, empezando con la liturgia de la Iglesia cristiana (bizantina), los cantos judíos y los musulmanes, incluyendo las influencias de otros cantos españoles autóctonos^[21].

Últimamente fue el también compositor y musicólogo José Romero Jiménez quien aportó un estudio extenso sobre la tradición semítico-musical andaluza y su importancia en la historia del flamenco. Siguiendo la línea de Pedrell, destaca el carácter semítico de la música oriental en Andalucía: “Generalmente, se viene divulgando que la música occidental a partir de los primeros siglos de nuestra Era se apoya en dos sólidas

fuentes: a) en la música salmódica e himnica judía, tanto en sus interpretaciones bizantina como ambrosiana y gregoriana y b) en la música popular.” (Romero, 1996/I: 14) Ya en su librito Joaquín Turina ante la estética flamenca (Romero, 1984), el mismo autor había introducido esta tesis semítica, basándose en el análisis de los modales arábigo-andaluces y las influencias recibidas por los tetracordes diatónicos y cromáticos frigios (dorios griegos)”, es decir, “influenciados, por tanto, del cromatismo semítico extendido ulteriormente por toda la Grecia y traducidos después por el mundo musical del Medievo como 3º Modo (*Mi-Si-Mi*) eclesiástico” (*Ibíd.*: 36). Con esto, Romero recurre al carácter semítico de toda la tradición musical andaluza desde los fenicios, sirios, cartaginenses y hebreos, para culminar en las” influencias musicales Judeo-Cristiana y Bizantina”, seguidas “por la Islámica (Árabe-Persa con sus ramificaciones Pakistaníes) y Mozárabe” (*Ibíd.*: 37) Ahora bien, y volviendo a su obra de 1996, precisa: “Realmente, en aquellos tiempos, una música litúrgica de procedencia hebrea en el rito cristiano y una música popular, indudablemente arraigadas y conservadas en los pueblos que bañan la cuenca del Mediterráneo serían, junto con las antiguas herencias musicales greco-persas, las piedras angulares de la música occidental. Pero hay algo más que nos obliga a meditar, en todo su alcance, lo que para mí constituye el verdadero eslabón de nuestra música pasada con nuestra realidad estético-musical de hoy. Y es que, en Andalucía, se desarrolló una cultura eminentemente semítica que enlazaba además con un pasado, igualmente semítico, muy lejano. No tiene pues, nada de extraño, que estas dos modalidades musicales, la litúrgica y la profana popular, se asentaran y discurrieran en Andalucía – aunque con ropajes distintos– sobre unas bases técnicas musicales de signo oriental.” (*Ibíd.*: 14-15) Esto quiere decir, que el carácter oriental del cante jondo y otras músicas populares andaluzas se debe a dos influencias semíticas históricas: la primera es la *hebrea* y se conservó en la liturgia cristiana temprana y posteriormente en el canto bizantino y mozárabe; la segunda es la *árabe* que actuó como tradición semítico-musical impuesta en Andalucía a partir de 711 sobre una base semítica establecida y conservada en el canto mozárabe. Es decir, el carácter jondo de muchos cantos populares andaluces y españoles demuestra una *doble lectura semítica*, con lo cual Romero no solamente da la razón a Pedrell, Falla y Turina, sino también a todos aquellos que destacaron o la influencia hebrea o la árabe, aunque sin establecer una relación histórica y estética entre ambas tradiciones musicales. A pesar de todo y teniendo en cuenta el nivel general de sus observaciones, Romero señaló que la aportación semítico-árabe no se puede comprender sin tener en cuenta que ésta se llevó a cabo en un entorno musical caracterizado por la existencia de una base musical oriental de origen greco-persa y hebrea,

muy fuertemente arraigada tanto en la música litúrgica como popular y conservada en el rito mozárabe y el canto llano. No obstante, lo que echamos de menos en su teoría es una más detenida atención al propio fondo folklórico hispano y a la influencia de la tradición musical greco-latina culta en la música tradicional de la Península, pues se trata de elementos imprescindibles para comprender la hibridación musical que fundió las diferentes tradiciones.

Habría que añadir el competente argumento formulado por los hermanos Hurtado Torres en su trabajo dedicado a definir la peculiar estética de la música flamenca con los instrumentos analíticos de la musicología misma. En la “Introducción” a su libro dedicado a este tema, se desmarcan de la posibilidad de reconstruir el proceso evolutivo del flamenco a partir de sus orígenes. Su argumento es sencillo, aunque no carece de una lógica importante: la música no es una simple continuación de influencias originarias, sino un proceso vivo y por lo tanto, de lo que se trata es más bien de analizar la estética del flamenco a partir de la reconstrucción de los elementos que influyeron en su formación históricamente documentada y, por esta razón, contrastable. Consecuentemente, ambos autores quieren evitar cualquier historicismo y parten de la siguiente observación respecto a la estética del flamenco “el estilo interpretativo que se suponía ancestral, puro, jondo, y, en definitiva auténtico, cuyos requisitos indispensables son voz muy ronca y gran parquedad ornamental, no se remonta en el tiempo más allá de cuatro décadas y media, y antes de esa época imperaba de manera absoluta una concepción estética del Flamenco totalmente distinta caracterizada por la ariosidad de la ejecución, el virtuosismo (aún en la sobriedad) y el contraste.” (Hurtado, 1998: 35) Pero, podríamos añadir que a pesar de que estamos de acuerdo con los dos autores citados en lo que a su observación acerca de los cambios estéticos del flamenco se refiere, son ellos mismos los que –al desarrollar y analizar los elementos de dicha estética– ofrecen unos resultados que demuestran en grado significativo la cercanía de los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y dinámico-ornamentales con aquellos elementos que caracterizan la música andaluza de carácter oriental en general. Es decir, el análisis de los hermanos Hurtado “cojea” al analizar el flamenco a partir de la estética flamenca empíricamente demostrada, sin ubicarla en una línea explicativa de su relación con el resto de la música popular y el desarrollo histórico-musical en Andalucía en general. De este modo su análisis carece de valor explicativo más allá de lo meramente técnico y formal. El carácter “remoto” de la estética flamenca no está en el flamenco mismo, de acuerdo, sino en determinadas tradiciones musicales del canto popular y litúrgico español. Y estas tradiciones tienen un marcado acento oriental,

cultivado en las músicas del Mediterráneo.

El valor explicativo de las tesis de Pedrell, Falla y Turina

En mis investigaciones apliqué la llamada hipótesis bizantina, pero una cosa es insistir en la importante influencia de la música bizantina en el cante flamenco, y otra es demostrar cómo la música bizantina –es decir, un estilo musical que floreció entre el siglo 4 y 11– influyó en el flamenco andaluz, es decir, en una modalidad musical que apareció en la segunda mitad del siglo XIX. De lo que se trata, pues, es de buscar y analizar el eslabón perdido para establecer una relación entre las dos tradiciones, si ésta realmente existió.

Desde esta perspectiva, el punto de vista de Pedrell, Falla y Turina no parece ser erróneo, pero sí súbito: orienta, pero no explica – por ejemplo, en qué medida los elementos musicales de la liturgia bizantina están presentes todavía en el cante jondo, sobre todo en la *siguiriya*.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que – de manera semejante al caso de la identidad griega y su relación con la influencia histórico-cultural turca – la búsqueda de una nueva identidad para España tuvo implicaciones ideológicas y políticas muy importantes: defender la tesis bizantina contra los que reclamaban un origen árabe y/o hebreo del cante jondo para definir la supuesta alma de la música andaluza fue una manera de aliarse a la defensa del carácter cristiano-católico de España frente a aquellos que soñaban con un tipo de Nueva Andalucía que – como muestra el caso de Blas Infante– llegaba a incluir el norte del Magreb, sueño que se construyó a partir del puzzle de los elementos multiculturales adscritos de manera neorromántica al antiguo al-Ándalus que había desaparecido definitivamente en 1492 con la conquista de Granada. Aceptar el origen bizantino del cante jondo significó en aquella situación, pues, aceptar el carácter esencialmente católico de la cultura y geografía española.

Falla y los demás musicólogos no podían ni intentaban negar la importancia de la influencia musulmana y judía en el cante jondo o primitivo andaluz. Sin duda, la aceptaron sólo como influencias posteriores, adicionales, como variables intervinientes, que transformaron el modelo original, el “tronco” más primitivo del cante andaluz, formado en los siglos anteriores a la invasión árabe. Respecto a Falla (y a diferencia de Pedrell) habría que añadir, que fue éste quien consideró la apropiación de esta herencia musical por parte de los gitanos, llegados a la Península

a lo largo del siglo XV, así como la consiguiente transformación del canto primitivo de tipo oriental en el supuesto *cante gitano*, como hecho decisivo para la aparición de la nueva modalidad del canto jondo.

En fin, la hipótesis bizantina – independientemente de su trasfondo ideológico – parece demasiado general en lo que a su valor explicativo del canto jondo se refiere y aunque los expertos no suelen rechazarla, hay que admitir que plantea una serie de dudas:

Primero: El término “música bizantina” o “canto bizantino” es muy inexacto y opaco, pues se refiere a una música ampliamente desconocida en sus orígenes e inaccesible debido al tipo de anotación musical incompleta. Pero, sobre todo abarca un periodo que duró del siglo IV al XI, cuando se impuso definitivamente la liturgia Romana en toda Europa bajo las influencias de otras tradiciones musicales. La ausencia de documentos fiables hace imposible saber cómo sonaba en realidad, pero se supone que en sus orígenes fue probablemente menos influenciada por la Grecia Antigua que por la música siria, hebrea, armenia y copta, es decir, que se trataba de una música profundamente oriental, adaptada y transformada de acuerdo con las necesidades y tendencias del Imperio y la Iglesia bizantinos, así como por las otras liturgias occidentales.

Segundo: No se dio sólo una liturgia bizantina que sirvió de patrón musical general del canto en el hemisferio cristiano. Más bien se trató de un estilo particular dentro de un espectro más amplio del canto cristiano temprano. En la Hispania Visigoda, una vez rechazado a la influencia del Imperio Romano Oriental en sus costas mediterráneas, que duró de 551 hasta 620, se conservó una peculiar tradición autóctona, visigótica, diferente del canto ambrosiano cultivado en el norte de Italia. Esta tradición musical entre los cristianos obtuvo el nombre de “canto mozárabe” a partir del comienzo del dominio musulmán en la Península iniciado en el año 711.^[22] Fue, esencialmente, el modelo musical de la Iglesia visigoda y debido a su carácter oriental no extrañaría que su modalidad musical hubiera permitido la asimilación de las melodías relacionadas con el canto de las mezquitas y sinagogas, tal como lo insinúan los musicólogos desde Pedrell hasta el presente. Por otro lado hay que tener en cuenta el rico legado de la música musulmana en Andalucía y España en general.^[23] Sevilla, Toledo y Zaragoza se convirtieron en importantes núcleos de la liturgia hispánica, todavía bien diferente de la del resto de Occidente sometido a la imposición del modelo gregoriano. Como se sabe, uno de sus principales representantes fue el obispo y destacado erudito medieval, declarado santo, Isidoro de Sevilla (Alicante, 560 - Sevilla, 636), cuyo mandato, ejercido desde 599 hasta su

muerte, coincidió con la era bizantina en la Península. Su hermano Leandro, un benedictino, pasó varios años en Bizancio donde entró en contacto estrecho con San Gregorio Magno y a su vuelta a Sevilla se dedicó a superar la cisión entre el catolicismo y el arrianismo. Tras su muerte en el año 600, su hermano Isidoro heredó un arzobispado profundamente impregnado de la cultura bizantina. Su amplio conocimiento del griego y hebreo así como su oído musical no podían haber ignorado el peculiar estilo bizantino de cantar, lleno de ecos de los antiguos salmos judíos y sonidos de Siria. Más tarde, esta música tan oriental sería fácilmente asimilada por los musulmanes andaluces y los judíos que se reconocieron fácilmente en ella. Es sumamente interesante que el origen de sus cantos (los moaxajas, zéjeles, jarchas y nubas) que todavía se pueden escuchar desde Siria hasta Marrueco, es decir, del Mashreq al Magreb, esté estrechamente vinculado con la asimilación de las modalidades musicales griegas (y bizantinas) por parte de los músicos árabes de la época a la que nos referimos aquí. En este sentido resulta muy importante la pregunta de Francisco Salvador Daniel respecto a la función intermediaria de la música árabe entre el canto bizantino y el canto llano y popular español: “Estos cantos que España ha sido capaz de conservar, quizás gracias a la dominación de los Árabes, ¿no poseen un carácter bien distinto comparados con los de nuestra música actual y que parecen excluir toda idea de armonía?” (Salvador, 1986: 34) Pero, en líneas generales, y tras haber comparado detenidamente las gammas griegas y árabes y sus correspondientes modos, el autor defiende la tesis de que el legado de esta tradición musical pluricultural procedente del género melódico de los griegos, se ha repartido según sus dos modalidades diatónica^[24] y cromática^[25] de una manera geográfica en consonancia con una diferencia del desarrollo musical en Occidente y Oriente: “Es así que en Europa el canto llano, y con el la música profana, sólo conservan el género diatónico. Respecto al género cromático y enarmónico encontramos quizás algunos restos entre los pueblos de Asia y África.” (*Ibíd.*: 86) Esta separación o diferenciación geográfico-modal empezó con las reformas litúrgicas de San Agustín y San Ambrosio y fue completada más tarde por San Gregorio por motivos religiosos. Su efecto fue el abandono definitivo del sistema modal a favor del sistema tonal en el siglo XVI, un proceso que empezó con la invención del sistema de anotación musical por el monje benedictino Guido de Arezzo en el siglo XI. Pero, como señaló Salvador, la sustitución no fue completa, pues dejó en un segundo lugar a la música popular, especialmente al canto popular español, con su acentuado perfil tradicional basado en el canto llano y las tradiciones que confluyeron en éste. Por todo ello se puede decir que sigue existiendo una tradición árabe que une Oriente y Occidente a través del Mediterráneo, pero al mismo tiempo perdura una influencia de origen

no-árabe, aunque semítica, que nos remonta al origen bizantino del canto litúrgico y profano.

El etnomusicólogo francés Christian Poché, en su libro dedicado a la música arábigo-andaluza, destaca el hecho de que el repertorio oriental del Mashreq, tal como se supone que fue interpretado en el Al-Ándalus de la época musulmana, se basó en las estructuras musicales visigodas ancladas en el canto gregoriano (Poché, 1995: 45) y en este sentido recurre a la obra citada de Francisco Salvador Daniel. Esta coincidencia nos anima a mantener nuestra hipótesis sobre la importancia de la hibridación musical de los estilos musicales griegos antiguos, árabes y los autóctonos de la música andalusí (que ya podríamos considerar una hibridación anterior) para la configuración del posterior *cante jondo* andaluz. El canto mozárabe y la música andalusí respondieron a las necesidades litúrgicas y profanas de entornos sociales y culturales bien diferentes, pero a pesar de ello desarrollaron una relación estético-melódica que no sólo obedeció al fruto de la cercanía geográfica de las diferentes culturas musicales sino que, quizás, al hecho de compartir una común estructura musical oriental reorganizada y difundida por la música griega en su versión bizantina. Como escribe Poché, refiriéndose a la extensa labor de Al-Tifasi, un lexicógrafo tunecino del siglo XVIII, una de las características más destacadas de la vida musical en el Al-Ándalus fue la preferencia por una más relajada y melismática interpretación de los cantos, una práctica muy extendida ya en la liturgia mozárabe y diferente del anterior canto árabe primitivo con su preferencia de lo silábico (*Ibíd.*: 46). Dicho de otro modo: el canto visigótico (mozárabe) y la música *andalusí* o arábigo-andaluza coincidieron en su carácter melismático cuyo origen está en la modalidad del canto bizantino. Esta observación coincide, dicho de paso, con la posterior tradición española de los ciegos, es decir un tipo de intérpretes de los romances y cantos populares interpretados, como describió Caro Baroja en su obra dedicada a la literatura de cordel, con un “tono bizantino” (Caro Baroja, 1969), es decir, de manera cromática, con muchos adornos y melismas, característica nuclear del posterior cante flamenco.

No cabe duda de que la existencia del canto mozárabe ayudó a conservar las tradiciones de la anterior liturgia primitiva cristiana^[26] debido al relativo aislamiento de la comunidad cristiana bajo la dominación musulmana. Esta liturgia sólo empezó a ser sustituida hacia finales del siglo XI con la imposición definitiva del canto gregoriano como instrumento de “occidentalización” o “romanización” del Sur de España en consonancia con el incipiente éxito de la estrategia político-militar de la llamada reconquista del territorio ocupado por los musulmanes. En otros términos:

en muchas partes de la actual España, los cantos litúrgicos cristianos, mezclados con las músicas procedentes del Mashreq y Magreb, se convirtieron en la base musical de una música secular popular que—según parece— se mantuvo viva hasta el siglo XIX, cuando llamó la atención de los viajeros románticos y musicólogos. Pero, fue también en el siglo XIX, cuando esta tradición supuestamente árabe, refugiada, según Serafín Estébanez Calderón, “en unos pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Jerez”, y a punto de “desaparecer para siempre” (Estébanez, 1985: 256), se convertiría en la materia prima y objeto de una reinterpretación y reinención del legado musical andaluz y español. Fue este el momento más oportuno para el “nacimiento” del flamenco como un estilo musical urbano, es decir, moderno, igual que ocurriría algo más tarde en el caso del rebético greco-oriental como estilo musical que asimiló la rica tradición de la música bizantina conservada bajo el Imperio Otomano en la franja entre Constantinopla, el antiguo Bizancio, y Esmirna.

Tercero: La hipótesis bizantina sólo puede valer como explicación si es posible encontrar el eslabón perdido entre la tradición oriental y pluricultural de la música andaluza y el cante jondo como su manifestación tardía y moderna. Por supuesto, dicho eslabón no puede considerarse como elemento evolutivo en el sentido estrecho de la palabra, pues tenemos que partir de la convicción de que cada eslabón representa un elemento independiente de la cadena de sucesiones musicales y por esta razón tiene que analizarse a partir de las circunstancias musicales, culturales y sociales de la época concreta en la que actúa como elemento de continuidad musical. Parece razonable que la misma restricción puede hacerse en el caso del rebético greco-oriental: los cantos tanto de Constantinopla o Bizancio y de Esmirna, llamados *smyrnaica*, son el producto de múltiples influencias, no solamente de la música popular turca y la música otomana culta, sino también de los estilos musicales de Oriente Próximo e incluso de Europa. También parece evidente que ella misma influyó en muchas manifestaciones de la música de Asia Menor. Por esta razón, el flamenco y el rebético no pueden considerarse exclusivamente como músicas orientales, también son al mismo tiempo “orientalizadas” y “occidentalizadas”, tradicionales y modernas; en fin: estilos musicales híbridos.^[27] Su origen bizantino no es deducible de manera simple, directa, sin tener en cuenta sus fases y el conjunto de elementos que intervinieron en su desarrollo.

IV Del canto mozárabe a la siguiiriya (un modelo

explicativo)

A continuación intentaré demostrar mi variante de la hipótesis bizantina y su transformación en el *cante jondo* en el caso del flamenco mediante unos ejemplos musicales que indican los diferentes pasos de hibridación a la que fueron sometidos los diferentes estilos musicales hasta la aparición de la *siguriya* como expresión emblemática de lo jondo y lo flamenco^[28].

Nuestro punto de partida es la peculiar situación de Andalucía entre los siglos IV y XV. Como quedó dicho ya, la liturgia cristiana temprana y la bizantina se orientaron menos en las antiguas escalas griegas que en la poesía y las melodías de origen oriental, concretamente en el canto sirio y hebreo.^[29] A pesar de que nuestro conocimiento empírico acerca de las melodías orientales de aquella época fechan sólo a partir del siglo X, y por esta razón cualquier afirmación sobre el carácter de la música bizantina y mozárabe debe ser hecha con la precaución necesaria, se puede suponer con mucha razón que las modificaciones del repertorio llevadas a cabo bajo los conceptos de canto ambrosiano y canto gregoriano consistieron, principalmente, en una adaptación y transformación de los anteriores estilos musicales de origen oriental. También hay que tener en cuenta que se habían asimilado ya con anterioridad al siglo VI a otras tradiciones musicales en el marco de la liturgia bizantina misma, es decir, a través de las variantes de himnos, salmos y odas compuestas para los banquetes y ceremonias cortesanas. Por todo ello, hacia finales del siglo X, la evolución de esta música antigua condujo de los cuatro tonos eclesiásticos “auténticos” a su ampliación por otros cuatro, los llamados plagales, utilizados en la liturgia cristiana hasta el siglo XVI, cuando fueron sustituidos por las escalas modernas de *mayor* y *menor*. Como escribió Anton Mayer en su historia de la música (Mayer, 1928), los cantos litúrgicos solían ser ejecutados por el coro y se basaron inicialmente en melodías muy sencillas. Sólo los sacerdotes – o, en su caso – los monjes, actuaron como solistas y enriquecieron la línea melódica con figuras ornamentales (*Ibíd.*: 26). Mucho más tarde, los cantores ciegos y finalmente los cantaores de flamenco aplicarían un virtuosismo parecido como técnica diferencial que separó el cante flamenco de su base, la música popular tradicional, para darle un perfil individual y artístico. Ahora, hay que recordar los siguientes hechos: en España, la transformación del antiguo canto cristiano sólo se convirtió en un hecho relevante a partir del siglo XII a consecuencia de la *reconquista*, es decir, de la erradicación de la cultura musulmana (y hebrea), ampliamente presente en la vida cotidiana. Pero durante los casi ocho siglos de hegemonía musulmana en muchas partes de la Península, se había creado un peculiar tipo de

música híbrida, pluricultural que incluía el canto mozárabe o visigodo y los cantos de mezquitas y sinagogas. De este modo, la victoria sobre el Al-Ándalus en 1492 y la definitiva imposición de la liturgia romana así como, en el siglo XVI, de las escalas musicales modernas, hicieron desaparecer no sólo la música andalusí sino también, junto con ella, el anterior canto mozárabe, sustituido ahora por el gregoriano. No obstante, la tradición del llamado canto gregoriano o llano sobrevivió en cierto modo al ser asimilado por el pueblo en su repertorio de cantos religiosos y seculares, sobre todo los romances, recitados por los profesionales cantores ciegos y otros músicos ambulantes que – al someterlos de nuevo a una hibridación – crearon un peculiar estilo popular. Este estilo, ejercido por los “especialistas” del “tono bizantino”, los ciegos, perfiló una parte del canto popular y lo separó del resto de los intérpretes comunes, con el efecto de que en el siglo XIX se convertiría en un estilo artístico con carácter propio, en algo “popular en sentido pasivo”, como lo caracterizó Hugo Schuchardt con vistas al flamenco (Steingress, 1993: 323-326). Este tipo de canto, basado en las escalas tradicionales escritas en neumas y transmitido de manera oral, se transformó en el modelo básico de la saeta antigua mencionada por Turina, aunque también de los romances y otros aires populares, hasta culminar en la toná como aire prototípico del flamenco. Es sumamente sorprendente que hasta la fecha la musicología española no haya hecho ningún esfuerzo serio por esclarecer la relación entre la saeta antigua (que aún hoy se canta en determinados pueblos) y la liturgia mozárabe.

Por esta razón, la siguiente demostración musical en torno al origen bizantino del cante jondo y la posterior secularización del canto mozárabe debe entenderse como un acercamiento más bien heurístico y requiere todavía una serie de investigaciones de carácter musicológico y etnomusicológico, para comprobar su validez.^[30]

Demostración musical del modelo explicativo

Primer paso: La *saeta antigua*. La forma originaria de la actual saeta popular moderna, urbana, tal como se suele cantar en Andalucía durante las procesiones de Semana Santa, se refiere a una manifestación musical de religiosidad popular documentada a partir del siglo XVII y viva hasta la segunda mitad del siglo XIX. Hoy, esta tradición se conserva en algunos pueblos de las provincias de Sevilla, Córdoba y Jaén, mantenida por determinadas “hermandades” que combinan su devoción con el deseo de conservar la tradición y el folklore. En sus comienzos^[31], la saeta antigua abarcó piezas breves de salmos, bien cantados por los monjes y frailes durante sus misiones en las calles bien formaron parte del romancero

dedicado a la pasión o representaciones teatrales al respecto. Más tarde, estos cantos monótonos, interpretados al estilo *llano*, fueron adoptados por el propio pueblo para expresar sus sentimientos religiosos durante las procesiones de Semana Santa. Ahora bien, con la imposición de los modos mayor y menor, proceso que se inició en el siglo XVII con la aparición de la música “culto” de autor, la música tradicional quedó restringido a determinados sectores sociales. El pueblo seguía cantando sus viejas melodías en sus procesiones religiosas y de este modo se convirtieron en un modelo musical independiente de sus bases litúrgicas y en el aire principal de sus pluriformes tonás o *aires*. Como en el caso del primitivo canto litúrgico cristiano, compuesto por salmos, himnos y odas *pneumatikai*, de los que Naumann escribió que se trataba de una “efusión de entusiasmo religioso” (Naumann, 1908: 29), en las saetas primitivas se mantuvo esta actitud e inspiraba a otras composiciones. De este modo las tonás siguieron la misma dinámica que anteriormente los salmos respecto a los himnos: mientras que los salmos se compusieron con una prosa recitada sin ritmo, es decir, cantada *ad libitum*, aunque con una floritura melódica muy característica al final del verso^[32], los himnos fueron compuestos al modo de canciones con texto mejor adaptado a la idiosincrasia del pueblo. El caso de la saeta antigua y las tonás es muy similar: mientras que la primera se conservó fiel a la tradición religiosa, las segundas se ofrecieron como modelo interpretativo de muchos cantos populares, con sus peculiaridades enarmónicas y melismáticas. Como vemos en el caso de los tres ejemplos de saetas primitivas, las de Marchena, todavía preservan el estilo interpretativo de los salmos, basado en una escala de un tono con variación semitonal de la voz al final.

La saeta antigua todavía se canta, como dije, en algunos pueblos andaluces y es muy diferente de la saeta flamenca. Su carácter popular se ha mantenido hasta el presente debido a una tradición institucionalizada, “paralitúrgica” basada en la identidad colectiva y la sociabilidad de ciertos pueblos andaluces (Berlanga, 2003: 331). Es el caso, por ejemplo, de las saetas marcheneras, un pueblo a unos cuarenta kilómetros al sureste de Sevilla. Estas saetas se cantan en diferentes variantes denominadas “cuartas” (cuatro versos) [ejemplo nº 3], “quintas” (cinco versos) [ejemplo nº 4] y “sextas” (seis versos) [ejemplo nº 5]. Otros estilos representan las “saetas cuarteras” de Puente Genil (provincia de Córdoba) [ejemplo nº 6]. **Una primera conclusión sería, pues, que durante el periodo del siglo XVII al XIX estas saetas antiguas, religioso-populares, basadas en la tradición de la liturgia cristiana temprana y el canto bizantino, se fueron modificando hasta convertirse en la modalidad musical de la toná, es decir, la estructura tonal básica más significativa del cante jondo o flamenco.**

Segundo paso: La *toná*. Ahora se trata de demostrar que realmente existía una relación entre la evolución de las saetas tradicionales y las populares urbanas por un lado y la *toná* y sus derivados –las *carceleras*, *martinetes* y la *siguiriya*– por otro. Por esta razón quiero insistir, de antemano, en que el supuesto “origen misterioso” de la música flamenca no es nada misterioso, si se abandona la seductora aunque errónea hipótesis del “periodo hermético” y del “hogar calé”, formulada por Molina/Mairena.

Mi siguiente hipótesis sobre las *tonás* afirma que éstas fueron el principal resultado o el crisol de la transformación dialéctica de la saeta tradicional. Aunque la saeta moderna proviene de la saeta antigua o tradicional, la diferencia, es decir, su “aflamencamiento”, se nos revela como transformación de la tonalidad de la saeta tradicional en el marco de la *toná* flamenca, considerada esta una variante secularizada de aquella, y que apareció, en su principio, en la primera mitad del siglo XIX paralelamente a la saeta tradicional, para imponerse hacia finales del mismo siglo como modelo interpretativo, dándole el actual perfil musical a la saeta semanasantera. En el caso de la saeta tradicional o primitiva, todavía reconocemos una estrecha relación cultural y estética con el estilo romancero de los ciegos cantadores. Pero, lo esencial es su proximidad a las *tonás* y sus derivados, especialmente en el caso de las *carceleras*, que no solamente se canta como *carcelera flamenca*^[33], sino como saeta *carcelera* al estilo de la saeta antigua. En otras palabras: la *toná* flamenca y especialmente las *carceleras* son creaciones a partir de la saeta tradicional, cuyo contenido religioso ha sido sustituido por uno profano o encubierto en el modo musical del flamenco, con el fin de expresar la pena, la soledad y la tristeza de la existencia del individuo en una sociedad hostil. En lo que a la transformación de la saeta religiosa en la *carcelera* quejumbrosa se refiere, ha sido Emilio Lafuente y Alcántara quien, en su colección de saetas, nos transmitió una descripción de la Semana Santa en Archidona, provincia de Málaga, de los años anteriores a 1865. Escribió:

"En Archidona, mi patria, salen por Semana Santa hasta cinco procesiones, que pasan por la puerta de la cárcel, y allí detienen algunos momentos cada imagen para que los presos puedan verla. Nunca falta algún encarcelado, que con voz sonora y tristísima música canta tres o cuatro saetas alusivas a la Pasión, y recuerdo haberlas oído en tiempos pasados repetidas veces."
(Lafuente, 1865: XXII-XXIII, nota)

Otro observador contemporáneo, Benito Mas y Prat (1846-1892), nos dio

unos ejemplos de *saeta carcelera*:

*"En las rejas de la cárcel
al pasar el Nazareno
le dije: ¡Jesús del alma!
y al instante quedé absuelto."
(Mas y Prat, 1988: 77)*

Y en Puente Genil se canta esta:

*"La cárcel tengo por cama
por cabecera un ladrillo.
Por esposa unas cadenas.
Y me acompañan un par de grillos
para alivio de mis penas."
(Melgar/Marín, 1987: 70)*

Como se puede ver mediante esta copla de saeta en la que la pasión de Jesús se sustituye por la pena y la soledad del hombre, tanto el flamenco como el rebético comparten una característica muy peculiar: sus versos están escritos en la forma del *yo lírico*, con lo cual se expresan las actitudes y sentimientos hacia otras personas, situaciones y hechos de un modo altamente biográfico, directo, aunque abstracto, lo que facilita la identificación con el contenido de las estrofas. Además, en el caso del *amanéss*, interpretado por Rita Abadzi (véase arriba), el tipo de la lírica recuerda al de la saeta antigua: se trata de una reflexión moralizante, casi filosófica, acerca de la muerte, más propia de una penitencia religiosa. He aquí un ejemplo de saeta *del pecado mortal*, "avisos" o "sentencias" cantadas por los "hermanos de ánimas", es decir, por frailes que en sus misiones presionaron al cristiano a rendir cuentas ante Dios, y cuyo contenido es parecido al del *amanéss* mencionado:

*"Hombre que estás en pecado
si esta noche murieras
mira bien a donde fueras."
(Mas y Prat, 1988: 75)*

Tercer paso: *Derivados de la saeta antigua*. Hay que distinguir entre la saeta carcelera originaria y las *tonás* con contenido religioso por un lado, y la posterior *carcelera flamenca* así como las *tonás flamencas* en general. En el caso de la *carcelera flamenca* (o "martinete", aludiendo a los cantos de los herreros) el trasfondo religioso ha sido sustituido por el lamento del prisionero y su tragedia personal. En las demás *tonás flamencas*, de las que sólo se han transmitido una cuantas, sólo una destaca por su

contenido religioso, es decir, su probable procedencia de la saeta. Es el caso de la “toná de Cristo”, incluida en la “Magna Antología del Cante Flamenco”:

*“¡Oh pare de almas
y ministro de Cristo
tronco de nuestra Madre Iglesia Santa
y árbol del paraíso!*

En la colección de saetas de Aguilar y Tejera encontramos toda una serie de saetas con coplas parecidas, alusivas a la Virgen, Dios o la Iglesia:

*¡Oh Dios! Vénme a dar consuelo
porque estoy desamparada
– También serás coronada
en el trono de mi reino.”*
(Aguilar, 1916: 137)

*“¡Oh cruz de misericordia
donde se halla mi consuelo,
el paraíso y la gloria,
donde el Rey de tierra y cielo
consumó nuestra victoria!”*
(Ibíd.: 39)

Es muy interesante la secularización de la saeta en el caso de la copla flamenca. Primero citaremos una saeta carcelera de Marchena y luego su variante aflamencada, es decir, derivada:

*“Por la reja de la cárcel,
Soledad, dame la mano,
que somos muchos hermanos,
no tengo padre ni madre.”*
(Ibíd.: 176)

La reja de la cárcel es, pues, un lugar de encuentro muy emotivo, *jondo*, entre el preso y la virgen, entre la pena y la esperanza, lugar de petición de ayuda y salvación por un lado, y de desesperación y acusación por otro. No obstante, existen otras versiones de la misma temática, donde la Virgen se ha sustituido por la mujer, esposa o amada, en general. La primera estrofa, con una métrica perfecta que indica su composición por parte de un poeta culto, la encontramos en la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, publicada en el umbral al siglo XIX por Antonio de Iza Zamácola alias Don Preciso:

*“A la puerta de la cárcel
no me vengas a llorar
ya que penas no me quites
no me las vengas a dar.”*
(Don Preciso, 1982: 200)

Antonio Machado y Álvarez nos ha transmitido una versión afluamencada, en forma lingüística andaluza, de la misma copla:

*“A la reja de la carse
No me bengas a yorá,
Ya que no me quitas pena
No me la bengas a da”*
(Machado, 1975: 93)

La siguiente estrofa sigue la misma lógica, aunque sustituye la cárcel por la fragua, probablemente en alusión a la vida de los gitanos, es decir, como consecuencia del agitanamiento de la copla popular originaria:

*“A la puerta de la fragua
no me vengas a llorar,
si penas no me quitabas
no me las vengas a dar.”*
(Fernández/Pérez, 1983: 246)

El núcleo temático de esta y otras estrofas flamencas es, pues, la desilusión como motivo de la soledad y, con ella, el lamento. Así se refleja también en la siguiente *toná flamenca*, adscrita al personaje del legendario Tío Luis el de la Juliana, al que la flamencología tradicional considera como el primer *cantaor* en la historia del flamenco:

*“Yo soy como aquel buen viejo,
que está puesto en el camino:
yo no me meto con nadie,
que naide se meta conmigo.”*
(Magna Antología, 1982: 16)

Mientras que la *toná del Cristo* es una manifestación del ardor religioso, de la esperanza, los demás ejemplos expresan sentimientos de abandono y soledad, cantados al estilo solemne y hondo del canto bizantino, tal como llegó al siglo XIX a través de la saeta.

Otra variante de la saeta antigua es la *saeta afluamencada*, esto es, la *saeta* interpretada a la manera de la *siguiriya*. La diferencia entre ambos

estilos evolutivos es sorprendente y demuestra la diferencia entre el estilo interpretativo religioso medieval (basado en el canto mozárabe y gregoriano) y la reinención de la tradición bajo las influencias del romanticismo en la música del siglo XIX. Mientras que la tradición saetera primitiva mantiene la técnica salmónica del canto llano que exige la más fiel repetición del modelo básico por parte de los intérpretes, la saeta aflamencada al estilo de la *siguiriya* permite e incluso exige un virtuosismo basado en la técnica de melismas y florituras.

Cuarto paso: *Los romances y otros cantos populares.* La tradición musical española es (o mejor dicho: fue) muy rica en romances y cantos populares que formaron parte de la vida en el campo, aldeas y villas (*villancicos* = cantos de los campesinos). Muchos de aquellos que nos han sido transmitidos gracias a la labor de los etnomusicólogos muestran un trasfondo musical relacionado con el canto llano. Mientras que los romances –que en la mayoría de las veces son composiciones épicas, narrativas, baladas– se interpretaron como salmos, sin acompañamiento musical o al son del violín o el pandero, a base de la variación diferenciada de un tono, muchos de los cantos típicos de las zonas rurales destacan por su enriquecimiento melismático. Es el caso, por ejemplo, de los *cantos de trilla*, el canto de los pastores en Asturias llamado *asturianada*, y las *nanas*. Su posterior aflamencamiento los convirtió – de manera parecida al caso de las saetas– en parte del repertorio del flamenco, aunque al precio de una considerable alienación de sus formas originarias, populares.

Quinto paso: La *siguiriya*. La *siguiriya* es considerada actualmente como el estilo más emblemático del cante jondo, estrechamente atribuido al mundo y la idiosincrasia de los gitanos andaluces. No obstante, Hugo Schuchardt, ya en 1881, subrayó que su origen no está en la seguidilla popular, sino en la *endecha*^[34], es decir, en el canto funerario tradicional, conocido también como *playera* (de *plañir* = sollozar), y bajo la denominación de *playera* (de “*plañir*” o “*lamentar*”). Independientemente de esto, Manuel de Falla insistió en su destacado valor como manifestación esencial del cante jondo andaluz, considerándola como el resultado de la evolución histórica de la música tradicional de la región y fruto de las múltiples influencias que recibió a lo largo de su historia. Actualmente, su repertorio se ha diferenciado en alto grado según la región o localidad, y los intérpretes. Una de estas formas locales e individualizadas es la “siguiriya de Triana”, el famoso y legendario barrio gitano de Sevilla, y cuyo título es “No tengo puerta donde llamar”, interpretada por Pepe el Culata. Su poesía es una clara alusión a los valores cristianos, a los que recurrieron los mendigos y ciegos en sus

cantos:

*“Que pena más grande
tengo en mi corazón,
to el mundo tiene puerta en donde llamar,
yo las encuentro cerrás.*

*Por que no le dais
la limosna al pobre,
dársela por Dios, el chorrerito^[35] viene
que malito de amor.”*

Otro ejemplo muy famoso de *siguiriya* es una adscrita a Manuel Molina y en versión de Antonio Chacón, titulada “Siempre por los rincones”, cuyos versos dicen lo siguiente:

*“Siempre por los rincones
te encuentro llorando,
que yo no tengo libertá en mi via
sí te doy mal pago.”*

El tipo de canción rebética que más se asemeja a la *siguiriya* flamenca es el *amanés* y el *gazel*. Es un estilo típico de la escuela de Esmirna (*smyrnaik*), cantado *ad líbitum*, con acompañamiento musical originariamente del violín, el *santouri* y el *ud* (laúd). Su baile, el *zembekiko*, es lento, introvertido e interpretado de manera individual. El contenido trágico de sus versos, organizados a la manera de la *siguiriya*, gira en torno a la muerte, la separación y las pasiones amorosas:

*“¡Ay!, cuando me muera,
¿que dirán de mí?
Un desgraciado que amaba la vida y disfrutó de sí mismo.
¡Amán! ¡Amán!”
¡Ay! Si me muero en el barco,
tírame a la mar,
para que el pez negro y el agua salada puedan tragarme.
¡Amán! ¡Amán!”
(Holst, 1975: 85)*

Siguiriya y amanés como manifestaciones secularizadas del lamento fúnebre: saeta antigua y *moiroloi*^[36]

Ahora bien, cabe preguntarse en qué sentido se puede comparar la

siguiriya flamenca con el *amanés* propio del rebético greco-oriental. En primer lugar habría que destacar que ambos estilos son derivados artístico-urbanos de una canciones propias de la sociedad tradicional y relacionados con sus cantos fúnebres. En el caso de España, la seguiriya es una forma musical-poética derivada de las *endechas* y conviene diferenciar al menos entre dos tipos: entre aquellos de carácter religioso, relacionados con la Pasión de Cristo, es decir, con una parte importante de la saeta antigua y moderna, interpretada como una seguiriya, y la seguiriya flamenca en la que prácticamente ha desaparecido la referencia a la religión y donde el lamento se dirige a personas y situaciones trágicas de la vida cotidiana secular. En el caso de Grecia, el *amanés* ha sustituido al anterior *moiolói*, el tradicional canto fúnebre^[37], que se ha convertido en un modelo de interpretación musical popular en determinadas regiones de Grecia, sobre todo en la de Mani, donde se interpreta como canción de mesa. No obstante, como consecuencia de su paso de la cultura popular tradicional al ambiente artístico-musical urbano han cambiado su contenido y su función: De una expresión casi exclusivamente femenina pasó a ser, bajo la influencia de la idiosincrasia de los *manghes* y *rebetes*, una manifestación del machismo relacionado con el mundo de la cárcel, la droga y la delincuencia (Bottomley, 2005). No obstante, esta transformación recuerda al paso de la saeta y la saeta carcelera a la carcelera flamenca y la seguiriya. Es decir, los *amanedes* expresan sentimientos semejantes a los que encontramos en la *siguiriya* flamenca.^[38]

En fin: el origen fúnebre de las *siguiriyas* refuerza la hipótesis de la saeta antigua, comprendida como *endecha* de carácter religioso, lamento ante la Pasión de Cristo y modelo musical de la posterior nueva modalidad musical del cante jondo. Esta misma relación fue la que se operó entre los *moirologhies* y los *amanedes* greco-orientales. La diferencia que caracteriza las dos manifestaciones en cada uno de los dos casos consiste, pues, en la secularización del contenido del lamento y su tendencia a la hibridación musical, lo que permitió su enriquecimiento melódico y rítmico, generando nuevos estilos musicales que expresaron las necesidades y los sentimientos de determinados grupos sociales, como demuestran los casos del flamenco y del rebético.

V Conclusiones

Primero.— Creo haber ofrecido unos argumentos razonables que permiten establecer un modelo explicativo del desarrollo musical desde la música

litúrgica cristiana temprana hasta la modalidad moderna de tipo oriental empleada en el cante jondo.

Voy a resumirlos en las siguientes conclusiones:

- Consideramos el cante jondo como la peculiar interpretación de la poesía popular andaluza basada en el “tono bizantino”.
- Las raíces del tono bizantino, hay que buscarlas en el canto mozárabe como la variante genuina hispano-visigoda de la liturgia cristiana temprana fuertemente influenciada por el canto oriental, concretamente sirio, hebreo y armenio.
- Esta tradición, asimilada y transformada por la música árabe y andalusí, se mantuvo hasta el siglo XII, momento en el que fue sustituida por el canto gregoriano y la liturgia romana. Tras la expulsión de los musulmanes y como consecuencia de la introducción del sistema temperado y la anotación musical en la liturgia, las estructuras musicales del canto mozárabe y, consecuentemente, del tono bizantino, perdieron su influencia en la liturgia hispánica, pero persistieron en el pueblo asimiladas en sus saetas primitivas y otros estilos del canto llano popular, como es el caso de los romances y tonadas (tonás). Durante el siglo XIX, debido a la influencia del tradicionalismo, orientalismo y gitanismo, la modalidad bizantina de la saeta antigua se convirtió en el modelo estético principal de toda una serie de nuevas derivaciones musicales y estilos híbridos que condujeron a lo largo de la segunda parte del siglo a la aparición del cante flamenco.

Como en el caso del rebético, el recurso a los gitanos y el supuesto cante gitano deberían justificar la reorientalización del repertorio de cantos populares españoles en vista de la creciente demanda por parte de la emergente industria musical así como de la necesidad de reconstruir la identidad cultural de España. La hipótesis bizantina, introducida por Pedrell y aplicada por Falla al cante jondo, nos dio una orientación respecto a los elementos intermediarios entre el cante jondo y el canto mozárabe, aunque hay que aplicar el concepto de “música bizantina” con mucho cuidado, ya que se trata de un sistema musical muy complejo y variado a lo largo de su historia.

A pesar de todo ello, la actual presentación puede haber servido para demostrar en qué sentido numerosos estilos musicales de la región mediterránea – incluyendo especialmente la tradición greco-oriental del rebético y la del cante flamenco– todavía conservan elementos que han

perdurado durante los mil años de existencia del Impero Romano Oriental.

Segundo.– Se ha demostrado la relación de la *siguriya* y del *amanés* greco-oriental a partir de su carácter como derivados musicales de los lamentos funerarios ante la muerte, la tragedia del Hombre y la pasión de Cristo como hechos existenciales, expresiones del *fatum* que en el marco de las dos culturas recibieron el influjo de la música y cultura bizantina, esparcida en toda la región del Mediterráneo. De este modo y en consonancia con los objetivos del análisis socio-musicológico, no sólo se ha precisado la tesis bizantina de Pedrell, Falla y Turina sobre los orígenes musicales del cante jondo, sino se han descubierto, además, las funciones sociales y homologías estructurales de esta modalidad musical en el caso del flamenco y el rebético greco-oriental.

Concluyendo: el debate sobre las raíces musicales del flamenco, del cante jondo y la saeta, iniciado hacia finales del siglo XIX, con sus múltiples referencias a la música hebrea, árabe y el canto llano cristiano, no se resuelve con una simple especificación de los diferentes elementos que entraron en el escenario musical andaluz. Más bien se trata de explicar la dinámica de esta configuración y sus resultados genéricos a partir de las características que compartieron todas estas músicas en un grado culturalmente definido. Según nuestra opinión, esta graduación se estableció principalmente como reacción a la influencia de la liturgia bizantina anclada en la tradición oriental del canto como denominador común de la diversificación musical en la región del Mediterráneo.

(Granada, junio 2005)

Notas:

- [1] *Fourth International Conference “Researching Rebetika: Present Projects and Future Prospects”* (13-17 de octubre de 2004).
- [2] A continuación utilizaré el término en su forma adaptada al español. En griego se escribe ρεμπέτικο (“rempétiko”, pronunciado como “rebético”).
- [3] Lo étnico como manifestación concreta de la cultura de las diferentes sociedades tradicionales se puede convertir en hecho diferencial y criterio de inclusión y respectivamente exclusión. El término “etnicitario” se refiere, pues, al carácter apelativo de las características étnicas, a su dimensión normativa y de poder.
- [4] Del turco *jaman!*, expresión de carácter exclamativo, que se puede traducir como ¡piedad! ¡socorro!. Es típica del repertorio de la música greco-

oriental de Esmirna (*smyrnaika*). En los *amanedes* (pl. gr.: α•αυ•δες, sing.: α•αυ•ς) greco-orientales, que suelen ser estrofas de cuatro versos con una repetida exclamación, confluyen las tradiciones musicales bizantina (griega) y turca, tanto a nivel de las melodías, del ritmo y la instrumentación, como a nivel lingüístico. El contenido de sus estrofas, cantadas sin metro fijo (*ad libitum*) suele ser trágico y se expresa con una hondura parecida a la del *cante jondo*. Como subraya Gillian Bottomley (2005), los *amanedes* representan una forma estilizada del lamento anclada en la tradición del folclore griego y una forma expresiva predominantemente femenina.

- [5] En su “Introducción” a la edición inglesa de *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition* de Elías Petropoulos, Ed Emery speaks of Greece as an “imagined community” (Anderson, 1983) y de su cultura como una “cultura bastarda” (Petropoulos, 2000: 12). No hay duda de que algo semejante podría decirse respecto a Andalucía y el flamenco. Pero, la connotación negativa del término “bastardo” puede producir una innecesaria oposición a este hecho. Por esta razón parece más oportuno hablar de “culturas híbridas” (véase Steingress, 2002).
- [6] El flamenco y el rebético (y también el tango argentino) deben su fama internacional en alto grado al entusiasmo que evocaron en el extranjero, sobre todo a partir de la década de los 1950. Fue esta reacción la que les hizo abandonar su anterior aislamiento subcultural, para ser aceptados, tanto por motivos económicos como por “orgullo nacional”, en el marco de la cultura representativa de sus países correspondientes.
- [7] Como instrumento analítico para la reconstrucción de estructuras semánticas, el concepto de homología se refiere a una relación, a unas características compartidas, aunque no a nivel empírico sino abstracto, tal como aparecen en objetos distintos, es decir, que no tienen una relación directa entre ellos. Por esta razón, con “homología” se recurre a una semejanza estructural, no sustancial.
- [8] No resulta difícil “descubrir” el modo frigio y el carácter melismático de muchas canciones rebéticas y flamencas. No obstante, ¿se trata realmente de atributos exclusivos de la música oriental?
- [9] Referente a algunas aclaraciones musicológicas, quisiera agradecer a Georg Fredo Erber, de Munich, con quien mantuve una muy productiva correspondencia a lo largo de este año sobre determinados asuntos que nos ocupan aquí.
- [10] Quier expresar en este contexto mis profundos agradecimientos a los musicólogos Fredo Gerber (Munich), Miguel Ángel Berlanga Fernandez (Granada) y Michael Christoforidis (Melbourne) por sus competentes aportaciones críticas durante la elaboración del presente artículo.
- [11] Evitamos hablar de “música mediterránea” por la simple razón de que ésta sólo existe como modelo abstracto, no empírico, con un valor explicativo muy reducido, que no tiene en cuenta la diversidad y complejidad musical de la región.

- [12]“A complex coming-together of musical modes and rhythms, combined with a distinctive argot that borrows from all the languages of the Mediterranean seaboard.”
- [13]En las ciencias sociales, esta coincidencia de lo global y lo local se suele denominar como “glocalización” (véase Robertson, 1994; también 1995). Nederveen Pieterse, refiriéndose al carácter plural de la globalización, habla de “mezcla global”, *global melange* (Nederveen, 1998).
- [14]Véase la coincidencia de lo sexual con lo sagrado, de los impulsos con su represión, del deseo y la norma, es decir, del tema de la necesidad de evitar el incesto en todos sus aspectos, tal como lo tocó Sigmund Freud en varias de sus obras, sobre todo en *Totem y tabú* (1912-1913) y *El malestar en la cultura* (1930).
- [15]Este carácter explica la ambigüedad del lamento, tanto en el caso de la música popular griega como la española, si pensamos por ejemplo en muchos *alboreás*: Como recuerda Holst-Warhaft, apoyándose en un texto de Michael Herzfeld (1981), no existe una diferencia absoluta entre la canción y el lamento. Lo explica en el caso de las canciones de boda: “esta similitud entre la canción de boda y los lamentos es muy común en muchas culturas... Frecuentemente la madre y otras parientes femeninas de la novia que interpretan estos lamentos de boda, lloran su inminente pérdida de una manera parecida a la salida de un hijo o marido que abandona su hogar para buscar trabajo en otro país.” (Holst-Warhaft, 1995: 41). Y en lo que al flamenco se refiere conviene recordar que Domingo Manfredo Cano, explicándonos su famoso árbol genealógico del cante y apoyándose en la opinión de José Carlos de Luna, ubica las *alboreás*, el supuesto “himno nupcial de los gitanos de Andalucía” (Rossi, 1966: 285), a nivel de las *deblas*, es decir, como una variante del *martinete*, cante quejumbroso por antonomasia (Manfredi, 1988 [1954]: 101).
- [16]La *siguiriya* de Manolo Caracol es de *Una historia del cante flamenco* 1, HISPAVOX 530-4031241; el *amanés* de Rita Abadzi se encuentra en *Greek Oriental. Smyrnic-Rebetic Songs and Dances. The Golden Years: 1927-1937*. From the collection of Dr. Martin Schwartz, Folklyric Records 9033. Lamentamos la imposibilidad de incluir la versión sonora de estos cantos en este artículo.
- [17]El rebético cuenta con dos tipos básicos de bailes: el rápido y ritualizado *hasápiko* (χασ•πικο), antiguamente un baile lento de los carniceros (y guerreros), ejecutado al compás de 2/4 por una fila de hombres, y el aun más lento *zeibékiko* (ζε•β•κικο), baile trascendental y fuertemente expresivo, de libre inspiración, interpretado por un solo hombre (véase Kokkinos, 2001).
- [18]Es curioso, que ni Falla ni los demás musicólogos citados mencionaron al primer flamencólogo y su teoría del cante gitano. Parece que desconocieron su aportación, lo cual demuestra el carácter especulativo y en cierto modo superficial de sus análisis.

- [19] Hay un caso similar en el mundo árabe-musulmán: las *qasida*. Se trata de una forma poética pre-musulmana (anterior al siglo VI), esparcida en Persia, el mundo árabe y en Asia, que consta de entre 60 y 100 versos de carácter elegíaco-satírico más una rima final fija. Es considerado la forma precedente a la *muwassaha* (*moaxaja*). Bajo la denominación *qsida* fueron de gran importancia para los judíos del Norte de África. Utilizaron esta forma para la transmisión de su tradición oral, centrada en los cinco libros de Moisés. Como forma de canto en lengua árabe, les sirvió como medio de conservación de su cultura y base de la fortificación de los lazos religiosos entre ellos en un ambiente no-judío, donde muchos habían abandonado la lengua hebrea. Este carácter misionero hace pensar en las *qasidas* como género semejante a las *saetas* como tipo de canto este que durante los primeros siglos de su existencia sirvió para las misiones religiosas entre los moriscos y las gentes analfabetas. De ahí, quizás, el contenido religioso de algunas *tonás*. Un derivado de las *qasida* es el *gazeli*.
- [20] Las primeras anotaciones polifónicas fechan a partir del siglo IX y fueron escritas para dos voces (*Rex Coeli, Domine Maris*). Esta técnica, denominada *organum*, se basa en la voz principal o *tenor* como intérprete del *cantus firmus* que solía ser un fragmento de melodía litúrgica. La amplia posibilidad de improvisación o *discanto* facilitó el uso de arabescos y el cruce de voces. A partir de 1320, la forma polifónica se había extendido por toda Europa, dando origen al *Ars Nova* (Candé, 2002: 224 ff.).
- [21] Es sumamente interesante su explicación del origen de la “carcelera pura” (y del *martinete*) en “un canto de origen astur” (Rossy, 1966: 52), es decir, en la *asturianada*.
- [22] Del árabe *musta’rib*, (“árabe fingido”).
- [23] Su denominación resulta ser ambigua: “música andaluza”, “música arábigo-andaluza”, “música arábigo-musulmana”, “música hispano-árabe”, etc. (see Poché, 1995: 13-26).
- [24] La escala diatónica es la que actualmente está representada como sistema tonal en las escalas modernas de *mayor* y *menor*. A diferencia del sistema cromático, se refiere a intervalos o escalas con notas constitutivas adyacentes que poseen nombres diferentes, independientemente del grado de sus alteraciones (Candé, 2002: 94).
- [25] Caracterizada por intervalos cuyas notas del mismo grado (“notas homónimas”) difieren solamente por las alteraciones. Una escala cromática se refiere, pues, a unos intervalos de semitonos.
- [26] El primer documento de la música litúrgica española es el *Libellus Orationem*, escrito en códigos visigodos hacia finales del siglo VII en Tarragona. No obstante, las anotaciones musicales en este documento son signos parecidos a los *neumas*, tales como fueron utilizados en la música occidental entre los siglos VII y XIII para ayudar a los cantores a recordar las melodías, y aparecen en los márgenes de las páginas. A partir del siglo X es introducido una codificación musical completa (texto y códigos), y esto casi

exclusivamente en el caso de cantos litúrgicos. Referente a este hecho existen sólo dos ejemplos de música profana en este periodo: el código de Azagra que incluye el *Disticon Fiomelaicum* o “canto del ruiseñor”, así como el código de Roda, con una canción dedicada a la reina Leodegundia, la esposa de Fortún Garcés, rey de Navarra.

- [27] Respecto al rebético Gail Holst-Warhaft (2001) ha demostrado hasta qué punto el *revival* de esta música iniciado sobre todo por Vassilis Tsitsanis durante las décadas de los años 1940 y 1950 se debió a su orientalización artística, combinada con el imaginario exótico y erótico de lo femenino: “Lo que pueda parecer oriental en estos cantos es algo cuidadosamente alejado de la realidad” (Holst-Warhaft, 2001: 13) Como informa, la consiguiente nostalgia hacia las canciones rebéticas antiguas fue una reacción contra su distorsión superficial llevado a cabo por los llamados “archondorebetiko” (*elafrolaiko*) que favoreció el estilo turco-gitano del rebético y lo consideró como manifestación “pura” de la tradición rebética oriental. Lo mismo ocurrió en el caso del flamenco: después de los años de la llamada ópera flamenca (una especie de versión comercializada, “light” del flamenco, hecha para el creciente consumo de masa), durante la década de los 1950, Antonio Mairena y otros reinventaron el flamenco “puro” igual a “gitano”. Como se puede ver, la visión de Oriente como algo preferentemente femenino, erótico, seductor, se manifestó en la idiosincrasia flamenca en la versión machista y dura de lo gitano (véase Washabaugh, 1996; también Steingress, 1993: 96-98).
- [28] La voz *siguiriya* es una vulgarización lingüística de *seguidilla*, un estilo de baile español, preferentemente colectivo, muy popular en la España tradicional. Durante el siglo XIX fue transformado en un estilo de canto adscrito a los gitanos andaluces bajo la denominación “seguidilla gitana” que finalmente dio lugar a su actual denominación y se considera la manifestación más auténtica del llamado cante gitano. No obstante, su trasfondo musical y poético es bien diferente y la denominación bastante casual: La forma métrica de la *siguiriya* parece ser una modificación de los romances medievales octosilábicos, ahora fragmentados y convertidos en coplas compuestas normalmente de cuatro versos hexasílabos, excepto el tercero, que tiene once sílabas (6, 6, 6+5, 6). Su poesía es preferentemente trágica y se canta *ad libitum*, con una voz expresiva y dolorosa, y acompañamiento rítmico incluida la guitarra. Hugo Schuchardt, en 1881, la consideró en su origen como un canto fúnebre, una *endecha* (del griego εντεκα, “once”), llamada también “plañidera” o “playera” (Schuchardt, 1990: 81); también Hipólito Rossy, por su parte y destacando que la *siguiriya* gitana no es “ni gitana ni seguidilla”, la describió como un “lamento sin ritmo – a semejanza de la toná, el martinete y otros cantos libres– “convertido por los gitanos en “el más alto monumento artístico del cante jondo, el más sentido, profundo y doloroso” (Rossy, 1966: 161). En líneas generales: la *siguiriya* comparte muchas de las características del *amanés* (pl. *amanedes*) de la tradición rebética (véase Holst Warhaft, 2002).
- [29] Esta diferenciación requiere ser especificada debido al hecho de que es

bien conocido que la cultura helénica se expandió alrededor de todo la región de Oriente Próximo e incluso hasta Persia, Asia Central y Afganistán. La influencia que Bizancio recibió a lo largo de la existencia del Imperio Romano Oriental pudo haber sido, pues, un reflejo del impacto cultural del anterior expansionismo helénico. Durante la época de Justiniano († 565), es decir durante los años de mayor esplendor de la cultura bizantina en Andalucía, se intentó a homogeneizar las prácticas religiosas a partir de las diferentes tradiciones musicales, tanto orientales como occidentales, con sus correspondientes efectos y grados, podríamos suponer, de hibridación cultural en la música de la cuenca mediterránea.

- [30] Cada uno de los siguientes ejemplos musicales se encuentra incluido en la discografía añadida. Lamento no poderlos reproducir aquí directamente.
- [31] La fecha exacta se desconoce, como es lógico, pues se trataba de una práctica estrechamente vinculada con la misión cristiana, es decir, la conversión de los musulmanes y judíos, así como el refuerzo de la fe en la Iglesia católica.
- [32] Este tipo recitativo se apoya en el mantenimiento de un solo tono, indicando el acento prosódico del verso mediante el aumento o la declinación de la voz (véase Naumann, 1908: 29).
- [33] Existe una variante de la carcelera flamenca denominada *martinete*. En este caso, la cárcel y el destino del preso se han sustituido por la fragua y el dolor sentimental.
- [34] Del griego •ντεκα (pron.: *éndeca* = “once”), es decir referente a algo compuesto de once elementos (sílabas). La *endecha real* es un poesía elegíaca española o canción triste, un lamento, formado normalmente por un romance (o parte de el) compuesto por cuatro estrofas de hexa- o heptasílabos, cuya última estrofa es un endecasílabo. En el caso de la *siguiriya*, el endecasílabo ha sido trasladado al tercer verso (6,6, 5+6,6).
- [35] Diminutivo del caló *chororo* (“pobre”) (Borrow, 1923: 380).
- [36] Gr.: •οιρολ•γι (pronunciado como “mirolói” = “queja”), de •ο•ρα (pronunciado como “míra” = “destino”).
- [37] Gail Holst-Warhaft introduce en esta temática (1992, cap. 2) basándose en una serie de resultados etnomusicológicos publicados por Simos Mendardos (1921) y Ana Caraveli-Chaves (1980, 1986). Según éstos, los lamentos funerarios (•οιρολ•για, sing.: •οιρολι= “lamento”), aunque diferentes del tipo de la canción popular (δη•οτικ• τραγο•δι), utilizan patronos expresivos que se encuentran también en los cantos de boda, comprendidos estos como otra manifestación del dolor en vista del abandono de la familia por parte de la hija en una sociedad virrilocal, que recuerda el papel de las *arboleas* atribuidas a la tradición gitana en España. Tratándose de un género exclusivamente femenino, Nadia Seremetakis (1990, 1991) considera los *moirologhia* como la “construcción antífona de la pena” (Holst-Warhaft, 1992: 45), utilizada por las mujeres como medio de manipulación social, transmitida de la Antigüedad. Fue entonces, y como demuestra toda

una serie de tragedias griegas (Medea, Antígona, etc.), cuando estos lamentos narrativos (baladas, romances) sirvieron a las mujeres para lamentar la muerte de un miembro masculino de su familia, asesinado por una familia rival, para contar la historia del desaparecido y reclamar la muerte de sus asesinos, es decir, la venganza. El carácter mágico de las *moiroloighistes* o plañideras griegas, cuyas reuniones funerarias se llamaron $\kappa\lambda\alpha\mu\alpha$ (*klama* = “sollozo”, “llanto”, se basó en el miedo inherente a estos cantos (como es el caso de la *petenera* en España). Su lamento se interpretó como una vía de comunicación entre los vivos y los muertos, es decir, las plañideras se convirtieron en seres que están en contacto con los muertos, como en el caso de los chamanes. Curiosamente, fue esta confrontación mediada entre los vivos y los muertos la que produjo la catarsis como estado de liberación de la pena. ¿Estamos ante una manifestación del “duende” en el flamenco? Hubo o hay un fenómeno parecido en la cultura musulmana turca: los *agit* son poesías recitadas en el momento del entierro, seguidos por unos cantos de carácter religioso interpretados por los asistentes al entierro una vez vueltos a sus casas. Véase también el estudio psicológico de los *mirologhia* de Jorgos Canacakis (2006), quien – además de dar una descripción más detallada – los analiza desde la perspectiva de su función social como ritual colectivo para superar la pena causada por la muerte y propia de la cultura popular de la región griega de Mani.

- [38] El citado ejemplo del *amanés* de Rita Abadzi hace suponer que se trata de un *moiolói*, y la *Toná de Cristo*, comprendida hoy como un cante flamenco arcaico, parece haber sido un elemento de una saeta antigua.

Referencias bibliográficas

- Aguilar y Tejera, Agustín (1916), *Saetas, recogidas de la tradición oral, en Marchena*, ed. facs. ed. por el Consejo General de Hermandades y Cofradías, Marchena (1997).
- Anderson, B. (1983), *Imagined Communities*, London.
- Balouch, Aziz (1951), *Cante jondo. Su origen y evolución*, Madrid: Ediciones Ensayos.
- Balta, Paul (2005), *El Euromediterráneo. Desafíos y propuestas*, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. (Orig.: Euroméditerranée. Défis et enjeux, L'Harmattan, 2003).
- Barrios, Manuel (1986), *Las oscuras raíces del flamenco*, Sevilla: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Berlanga Fernández, Miguel Angel (2004), *Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas “preflamencas” a las “flamencas”* (manuscrito fotocopiado).

- Borrow, George (1923), *The Zincali. An Account of the Gypsies of Spain*, London: John Murray (9th ed.).
- Bottomley, Gillian (2005), "Negociation, polyphony and difference in Greek Australian creative practices", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 16, nº 2, pp. 119-130.
- Canacakis, Jorgos (2006), *Ich sehe deine Tränen. Lebendigkeit in der Trauer*, Stuttgart: Kreuz.
- Candé, Rolan de (2002), *Nuevo Diccionario de la Música. (I) Términos Musicales*, trad. de Paul Silles, Barcelona: Ediciones Robinbook (Editions du Seuil, 2000).
- Cansinos Assens, Rafael (1933), *La copla andaluza*, repr. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Caro Baroja, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Revista de Occidente.
- Chaveli-Chaves, Anna (1980), "Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event", *Journal of American Folklore*, 93, pp. 129-157.
- — (1986), "The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece", *Gender and Power in Rural Greece*, ed. por J. Dubisch, New Jersey: Princeton University Press.
- Don Preciso (Antonio de Iza Zamácola) (1982), *Colección de las mejores coplas de seguidilla, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Ediciones Demófilo.
- Estébanez Calderón, Serafín (1985), *Escenas andaluzas*, ed. de Alberto González Troyano, Madrid: Cátedra.
- Falla, Manuel de (1988), "El cante jondo", in: — , *Escritos sobre música y músicos*, introd. Federico Sopeña, 4th ed., Madrid: Espasa- Calpe (1950), pp. 163-180.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto/José María Pérez Orozco (1983), *La poesía flamenca lírica en andaluz*, estudio y notas J. A. Fernández Bañuls y J. M. Pérez Orozco, prólogo de Francisco López Estrada, Sevilla: Consejería de Cultura/Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla.
- García Barriuso, Patrocinio (2001 [1940]), *La música hispano-musulmana en Marruecos*, presentación, vida y obra del autor Manuela Cortés García, Sevilla/Tanger: Instituto Cervantes Tanger/Fundación El Monte.
- Gevaert, François (1852), "Rapport à M. le Ministre de l'intérieure sur l'état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale", en *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1er Partie, Bruxelles: M. Hayez, pp. 184-205.
- Herzfeld, Michael (1981), "Performative Categories and Symbols of Passage in Rural Greece", *Journal of American Folklore*, 94, pp. 44-57.
- Holst-Warhaft, Gail (1994), *Road to rembetika. Music of a Greek sub-culture*.

- Songs of love, sorrow & hashish*, Limni / Evia: Denise Harvey (first ed. 1975).
- (1998), "Rebetika: The Double-descended Deep Songs of Greece", in: William Washabaugh, *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Oxford / New York: Berg, pp. 111-126.
 - (1995) *Dangerous voices. Women's Laments and Greek Literature*, London and New York: Routledge (1992).
 - (2001), "World music and the orientalising of the rebetika", Hydra Rebetiko Conference 2001, www.geocities.com/hydragathering/holst3.html(07/04/03).
 - (2002) "Politics and popular music in modern Greece", *Journal of Political and Military Sociology*, vol. 30, no. 2, pp. 297-323.
 - Hurtado Torres, Antonio y David (1998), *El arte de la escritura musical flamenca. Reflexiones en torno a una estética*, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
 - Infante Pérez, Blas (1980), *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla: Fundación Blas Infante.
 - Kokkinos, Michalis (2001), *Zeibekiko*, Trad. alemana: Renate Symeonidis-Schulz, Gatzanis.
 - Lafuente y Alcántara, Emilio (1865), *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, 1º tomo, "Seguidillas", Madrid.
 - Léothaud, Gilles / Bernard Lortat-Jacob (2002), La voix méditerranéenne: une identité problématique, in: La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen, Actes du colloque de La Napule (06), 2 y 3 mars 2000, Textes réunis par Luc Charles-Dominique et Jérôme Cler, Sain-Jouin de Milly: Modal Editions, pp. 9-14.
 - López Fernández, Rafael (1981), *La Saeta*, Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones.
 - MacDowell, Edward (1912), *Critical and Historical Essays*, ed. by W. J. Baltzell, Boston/New York: Stanhope Press.
 - Machado y Alvarez, Antonio (1975 [1881]), Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por —, Madrid: Ediciones Demófilo.
 - Manfredi Cano, Domingo (1988 [19454]), *Geografía del cante jondo*, 3ª ed., Cádiz: Universidad de Cádiz.
 - Mas y Prat, Benito (1988 [1889 (?)]), *La tierra de María Santísima (cuadros flamencos)*, ilustr. de J. García y Ramos, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado.
 - Mayer, Anton (1928), *Geschichte der Musik*, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
 - Medina Azara (1930), "Cante jondo y cantos sinagogaes",
 - Melgar Reina, Luis / Ángel Marín Rújula (1987), *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
 - Mendardos, Simos (1921), *Historia ton Lexeon Tragodo kai Tragodia*,

Atenas.

- Naumann, Emil (1908), *Illustrierte Musikgeschichte*, 2. ed., revised and completed by Eugen Schmitz, Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlagsgesellschaft (1890).
- Nederveen Pieterse, Jan (1998), “Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural”, in: Ulrich Beck (ed.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 87-124 (Engl.: *Globalization and Culture: Global Mélange*, Lanham (MD): Rowman & Littlefield Publishers, 2003).
- Noël, Sofía (1977), “Relaciones de diversos grupos étnicos con el cante jondo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, pp. 485-496.
- Pedrell, Felipe (1922), *Cancionero musical popular español*, Barcelona: Boileau.
- — (1985), *Por nuestra música*, Madrid: Música mundana (Barcelona, 1891).
- Petropoulos, Elias (2000), *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition*, transl. from the Greek, with Introduction and additional text by Ed Emery, ilustr. by A. Kanavakis, London: Saqi Books.
- Poché, Christian (1995), *La musique arabo-andalouse*, Cité de la Musique: Actes Sud.
- Robertson, Roland (1994), “Globalisation or Glocalisation?”, *Journal of International Communication* 1, pp. 33-52.
- (1995), “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”, in: Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities. From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, London: SAGE.
- Romero Jiménez, Pedro (1984), *Joaquín Turina ante la estética flamenca*, Sevilla: Patronato de la Bienal de Arte Flamenco “Ciudad de Sevilla”.
- (1996), *La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza*, dos tomos, Sevilla: Consejería de Cultura y Centro Andaluz de Flamenco.
- Rossy, Hipólito (1966), *Teoría del cante jondo*, Barcelona: Credsa.
- Salvador Daniel, Francisco (1986 [1863]), “La musique arabe, ses rapport avec la musique grecque et le chant grégorien”, en: —, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris: La Boîte à Documents [Alger: Bastide].
- Schuchardt, Hugo (1990), *Los cantes flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, Sevilla: Fundación Machado.
- Seremetakis, C. Nadia (1990), “The Ethnics of Antiphony: The Social Construction of Pain, Gender, and Power in the Southern Peloponnese”, *Ethos*, 18 (1).
- Steingress, Gerhard (1993), *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco (reed. Signatura, Sevilla, 2005).
- (1998a), “El cante flamenco como manifestación artística, instrumento

- ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza”, in: Gerhard Steingress / Enrique Baltanás (eds.), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado/Fundación El Monte, pp. 21-40.
- (1998b), Ideología y mentalidad en la construcción de la identidad cultural (casticismo, ideal andaluz y psicología cotidiana en el flamenco), in: Gerhard Steingress / Enrique Baltanás (eds.), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado/Fundación El Monte, pp. 165-192.
 - — ed. (2002), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, Münster/Hamburg/London: LIT Verlag.
 - (2004), “Sociological similarities between Andalusian flamenco, Argentine tango and Greek rebetiko”,
www.geocities.com/HydraGathering/steingresspaper2004.html?20059
 - Turina, Joaquín (1982), *La música andaluza*, intr. Manuel Castillo, Sevilla: Ediciones Alfar.
 - Washabaugh, William (1996), *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford/Washington D.C.: Berg.

Discography

- Ramón Medrano, “En la capilla está”, Toná de Perico Frascola. *Por tonás, deblas y martinetes*. Grabaciones históricas, HISPAVOX 530-403198 1 (Madrid)
- Dimitris Théophanidis, “Le fils de la veuve” (Capadocia). *Grèce. Musique Populaire de Tradition Oral. Chants des Akrites (VIIIe au XIIIe siècle)*, Ocora 558600, Harmonia Mundi (France).
- Manuel Agujetas, “Siguiriyas de las grandes penas”, *Viejo cante jondo. El Agujetas*, CBS S-64216.
- Manolo Caracol, “Cuando yo me muera” (siguiriyas), Manolo Caracol. Una historia del cante flamenco 1, HISPAVOX 530-403124 1.
- José de los Reyes, *El Negro*, “Cuatrocientos son los míos (romance del ciclo de Bernardo El Carpio), *Cunas del cante. Vol. 1: Los Puertos*, HISPAVOX, 18-1295 S.
- Rita Abadzi, “Gazéli Neva Sabah”, *Greek Oriental. Smyrnaic-Rebetic Songs and Dances. The Golden Years: 1927-1937*. From the collection of Dr. Martin Schwartz, Folklyric Records 9033.
- “Asturianada (I)”, Antología del folklore musical de España interpretado por el pueblo español. Realizador Prof. M. G^a Matos, disco 160 060 cara 4.^a, HISPAVOX (Madrid 1985).

- “Hymne a la Sainte Trinité”, *Hellenic Odes. From ancient Greece to Byzantium (5th Century B. C. – 15th Century A.D.)*, by Christodoulos Halaris, ORANHO 2014, CD III, song nº 5.
- “Wild bird, become tame”, *Sympotika. Secular music of Byzantine banquets. Vol. 1*, by Christodoulos Halaris, ORASYM 001, song nº 4.
- “Chaabi Makam zidan”, Orchestre Andalous d’Israel. *Jerusalem*. Tel Aviv, MAGDA MGD007, song nº 2.
- “Unzur cila raunaqui l-casiyati”, *Andalusian Music from Morocco*. Moroccan Ensemble Fez, dir. Hagg Abdelkarim Rais, Deutsche Harmonia Mundia, GD77241, disc 2.
- “Gamzedeyim deva bulman”, *Taytos Efendi. Vocal Masterpieces*. Kudsi Erguner Ensemble. Melihat Gülses, vocalist. Traditional Crossroads CD 4278, song nº 2.
- “Hymne chrétienne d’Oxyrhynchus”, *Musique de la Grèce Antique*. Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagua, Harmonia Mundi, HMA 1951015, song nº 16.
- *Magna Antología del cante flamenco* (1982), realizado por José Blas Vega, HISPAVOX.

[HOME Trans 10](#)